anxa
91-B
17609

Traité pratique de Enluminure

des

Livres d'heures

Missels

Canons d'autels

Images pieuses et gravures

par

Karl-Robert

L. A. Fouchar. calliq

od. 180.2

L'ENLUMINURE

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/traitepratiquede00karl_1

KARL ROBERT

TRAITÉ PRATIQUE
de
L'ENLUMINURE

Des Livres d'Heures, Canons d'Autel
Images et Gravures
selon la méthode des Anciens
d'après les documents du moine Théophile
et selon les procédés modernes
d'après les meilleurs Artistes-Peintres
Imagiers et Enlumineurs

TROISIÈME ÉDITION
revue et augmentée

PRIX : 6 FRANCS

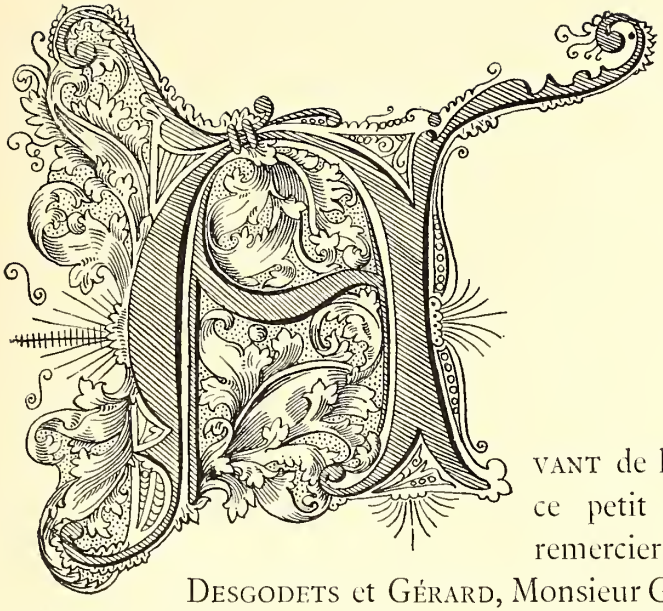
PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1898

Division de ce Traité.

Pages.

1° *Avant-propos*..... 5
2° *Précis de l'histoire de l'Enluminure*..... 13
3° *Du procédé des Anciens*..... 23
4° *Procédés modernes. Installation et Matériel*..... 37
Les Parchemins. Les Vélins. Les Bristols et les Papiers. Les Ivoiriues..... 39
Manière de tendre le Vélin..... 41
Les Pinceaux..... 44
Les Brunissoirs et Pointes à décalquer. Agate et Ivoire. L'Encre de Chine. L'Ox-gall ou fiel de bœuf... 46
De la Gomme et de l'Eau gommée..... 47
5° *La Gouache*..... 53
Les couleurs..... 55
De l'Or et de l'Argent..... 58
6° *Les Ors et leur application. Les Ors à plat*..... 63
De l'Or en relief..... 64
7° *Leçons écrites. Le Livre d'Heures de MM^lles Rabeau*... 81
8° *Paroissien de la Renaissance*..... 91
9° *Jeanne d'Arc*..... 95
10° *Suite de Leçons écrites. Livre d'Heures de Mlle A. Guilbert.* 103
11° *Canons d'Autel*..... 107
12° *Livres de mariage. Nouveautés diverses*..... 117
13° *L'Art moderne*..... 123
Appendice de la 3e Édition. Les différents styles divisés par siècles..... 135



VANT de livrer au public ce petit traité, je dois remercier ici Messieurs DESGODETS et GÉRARD, Monsieur GRUEL, éditeurs, ainsi que Mesdemoiselles RABEAU, Messieurs VAN DRIESTEN et L. FOUCHER, miniaturistes et professeurs d'Enluminure, qui ont bien voulu m'aider de leurs conseils et mettre à ma disposition leur expérience professionnelle; je les remercie donc respectueusement, tant en mon nom qu'au nom des amateurs, auxquels j'espère avoir été utile en l'écrivant.

KARL ROBERT.

Paris, 1891.

Avant-Propos

TRAITÉ PRATIQUE

de

L'ENLUMINURE

Avant-Propos

C'est par un abus de langage qu'on[1] a donné le nom d'Enluminures aux ornements, aux portraits, aux petits tableaux en couleur qui décorent les manuscrits anciens et en particulier ceux du moyen âge. Les dessins de ces manuscrits ont été tracés au pinceau et rehaussés de couleurs épaisses : on y trouve l'invention, l'originalité de l'artiste, l'habileté de la main du dessinateur, le savoir et le goût du coloriste. L'Enluminure n'est que

1. Notice sur les manuscrits à miniatures, par le bibliophile J. R., Paris, 1874. Tiré à 200 exempl. numérotés.

l'application des couleurs sur les dessins, les estampes : l'Enluminure est œuvre de métier qui n'exige chez celui qui la pratique ni génie ni science, mais seulement une certaine habitude, une certaine dextérité; l'Enlumineur n'a point à s'occuper de composition, d'ordonnance, de dessin, ni même souvent d'un clair-obscur ou de la dégradation des teintes : il n'a qu'à suivre le dessin et les contours, qu'à marcher docilement derrière le guide qui le mène d'une main sûre. Le principal mérite de ce genre de peinture est dans le choix judicieux, dans l'habile disposition, dans la fraîcheur et l'éclat des couleurs.

« L'Enluminure est une espèce de peinture sans empâtement ou plutôt de dessin au lavis dans lequel on procède par teintes plates et transparentes. Comme il faut que les couleurs n'y aient point d'épaisseur, on y emploie de préférence celles qui ont le moins de corps; celles qui sont extraites des fleurs conviennent très bien pour ce genre de peinture; on les prépare simplement à l'eau et à la gomme. L'Enluminure, consistant à colorier au pinceau les dessins gravés et imprimés en noir ou au trait afin de donner aux objets qu'ils représentent leur couleur naturelle, a dû être ignorée jusqu'à l'invention de l'imprimerie, époque où sans doute on s'en servit pour colorier les premiers essais de gravure sur bois. Sur les jeux de cartes, inventés pour distraire le malheureux roi Charles VI dans ses moments de sombre mélancolie, on fit sans doute une des premières applications de l'Enluminure.

« Entre les Enluminures ainsi comprises et les ornements

en couleur des manuscrits du moyen âge, il y a la distance qui sépare le métier de l'art; les enlumineurs sont des praticiens plus ou moins habiles, tandis que ceux qui ont enrichi et illustré les manuscrits d'ornements si variés, si gracieux, de petits tableaux si parfaits de composition, de dessin, de coloris, sont des artistes originaux, à l'imagination plus ou moins vive et féconde, à l'inspiration plus ou moins puissante et heureuse. Les procédés de peinture, le mode de préparation et la nature des couleurs employées par les uns et par les autres, diffèrent d'ailleurs essentiellement. »

Ainsi s'exprime, avec juste raison, l'auteur de la « Notice sur les manuscrits à miniature. » Eh bien, dans ce petit ouvrage, tout en vous faisant apprécier la différence de ces deux arts, j'ai l'intention de ne vous guider d'une manière efficace et essentiellement pratique qu'en ce qui concerne celui de l'Enluminure proprement dite, c'est-à-dire l'exécution picturale d'œuvres préalablement dessinées par des mains étrangéres, ce qui, selon notre auteur, n'est qu'œuvre de goût, me réservant de vous initier plus tard, en un traité spécial de « miniatures et manuscrits », à l'arrangement et à la composition d'œuvres personnelles, à l'aide de l'étude des documents anciens, d'abord, puis de la nature et de votre imagination, et de vous amener graduellement à la production d'un art ornemental qui vous soit propre et vous constitue ainsi une originalité.

C'est pourquoi je ne ferai que résumer ici en un précis historique aussi court que possible les enseignements du passé, afin d'initier l'œil et l'esprit du lecteur à cet art où les diffi-

cultés matérielles ne sont rien, mais où le sentiment de l'impression religieuse doit dominer.

Lecteur, ai-je dit, c'est lectrice que j'aurais dû écrire, car ce petit livre est plus particulièrement écrit pour les dames, dont le travail consciencieux et patient se prête mieux à l'art de l'Enluminure que le tempérament toujours plus enfiévré de l'homme. Aussi bien l'histoire semble être de notre avis puisque l'une des plus belles et des plus anciennes miniatures est due au pinceau d'une femme, et si, dans la suite, la légende ne mentionne point les femmes qui se sont livrées à l'illustration des ouvrages sacrés, c'est que la plupart appartenaient sans doute à des congrégations religieuses dont la règle sévère n'autorisait point que leur nom dévoilé parvînt à la connaissance du public. Aussi verra-t-on qu'au moyen âge, si fertile en manuscrits de tous ordres, on a peine non seulement à classer, mais même à citer les noms de leurs auteurs.

Aujourd'hui, quoique les études et les nombreuses occupations de la musique et des arts d'agrément absorbent à peu près tout le temps de la journée, bien des jeunes filles sont cependant désireuses de conserver et d'échanger quelques souvenirs de leur éducation religieuse, et ont repris avec intérêt les travaux d'Enluminure. Et comme il n'existait sur ce sujet aucun traité pratique, nous avons eu l'idée de l'entreprendre, en nous aidant des conseils et de l'expérience de praticiens habiles dont nous avons transcrit les leçons en les mettant, selon notre méthode habituelle, bien à la portée des commençants. On pourra donc à l'aide de ce petit livre entreprendre des travaux intéressants tels que livres d'heures,

canons d'autels et images, en vue des cadeaux de mariage et des souvenirs de première communion. J'ai pensé en effet qu'il y a quelque chose de plus affectueusement intime pour les jeunes filles à échanger, au moment de la première communion, des souvenirs d'autant plus précieux qu'elles y auront travaillé de leurs propres mains, et les approbations que j'ai reçues me permettent d'espérer que cette idée sera facilement admise à partir du jour où le travail de l'Enluminure sera simplifié par un Traité essentiellement pratique, mais on ne devra pas attendre pour cela le moment même de la première communion où tout le temps appartient au catéchisme et aux retraites, mais bien y penser durant les grandes vacances de l'année qui précédera celle de la première communion.

Pour revenir à notre sujet, nous ne traiterons ici de l'Enluminure qu'au sens propre du mot, c'est-à-dire que nous en indiquerons les procédés de coloris à l'aquarelle mêlée de gouache appliquée sur des images préalablement gravées ou imprimées en noir, soit sur vélin soit sur papier, ou reportées à l'aide du calque ou du transparent sur plaques d'ivoire ou d'ivoirine. J'ai dit aquarelle gouachée, parce que la gouache est la base absolue du travail de l'Enlumineur, et c'est l'ignorance de ce principe qui est la cause de bien des tâtonnements et de bien des déboires parmi les amateurs pour lesquels uniquement est écrit ce petit traité.

K. R.

Paris, 1891.

Précis de l'Histoire de l'Enluminure

Précis de l'Histoire de l'Enluminure

Fixer sa pensée a été certainement un des premiers besoins de l'homme, comme il lui a été nécessaire de construire les premiers objets à son usage; il n'est pas douteux qu'il a de suite songé à les orner; d'où l'on peut affirmer que tous les arts sont nés ensemble et qu'il serait bien difficile d'établir l'origine de celui de l'Enluminure ou de la Calligraphie. On peut simplement constater que, même avant l'usage du papyrus, l'écriture fut ornementée, et ce n'est pas se hasarder trop que d'affirmer que bien qu'aucun monument n'en soit parvenu jusqu'à nous, elle fut certainement, dès l'antiquité la plus reculée, rehaussée d'or et de couleurs; aussi bien dans l'Inde préhistorique et chez les Assyriens qu'en Égypte, et enfin chez les Grecs qui transmirent cet art aux Romains, lesquels, outre la légende, nous ont laissé quelques monuments palpables.

Le goût pour l'ornementation des manuscrits est attesté par Cicéron, qui félicita Marcus Varron pour avoir retracé, dans une Biographie estimée, plus de sept cents portraits dus au

pinceau de Lala, célèbre artiste grecque, qui était venue se fixer à Rome. Sénèque et Martial parlent aussi de livres ornés de figures.

Malheureusement le temps a tout détruit, et les livres les plus anciens qui nous soient parvenus ornés de miniatures et de calligraphie ornementale sont probablement les comédies de Térence du IVe siècle, et le Virgile du Ve, qui appartient à la Bibliothèque du Vatican. Encore les témoins oculaires affirment-ils que ces manuscrits, dus aux pinceaux d'artistes inhabiles, ne sauraient donner une idée exacte de l'art calligraphique de ces temps reculés, où déjà des amateurs éclairés se disputaient à prix d'or les manuscrits ornés par les artistes en renom. La religion chrétienne devait donner un grand développement à l'ornementation des livres. Constantin protégea la calligraphie en fondant à Constantinople une bibliothèque où furent déposés les livres sacrés. Il attira auprès de lui des artistes, fonda une école de calligraphes-enlumineurs destinée non seulement à multiplier les livres d'une manière correcte, mais à les orner. Au siècle suivant, un des successeurs de Constantin, Théodose le jeune, se livre lui-même à la peinture des manuscrits; plus tard encore, l'arrière-petite-fille de Théodose, Julienne, exécuta les planches d'un Dioscoride [1] parvenu jusqu'à nous. Enfin, durant le VIIe et le VIIIe siècle de notre ère, l'art de la Calligraphie fut en grand honneur à la cour des Empereurs d'Orient. Un temps d'arrêt forcé fut

1. Dioscoride, écrivain grec, auteur d'un ouvrage sur la médecine et la botanique (IIe siècle av. J.-C.).

celui de la période des Empereurs Iconoclastes, mais il fut de courte durée, car si Léon l'Isaurien, au VIIe siècle, fit brûler, en haine des images, une grande partie des livres rassemblés à Constantinople par ses prédécesseurs, Basile le Macédonien au IXe siècle, Léon le Philosophe, Constant Porphyrogénète au Xe, et l'impératrice Eudoxie au XIe, se déclarèrent les protecteurs de la miniature calligraphique et firent exécuter de très beaux manuscrits.

On peut difficilement se rendre compte de cette époque dite période Byzantine, les manuscrits ayant disparu, pour la plupart; néanmoins, il n'est pas impossible de s'en figurer le caractère et l'ornementation en examinant dans nos musées les vitraux de la même époque et surtout les émaux cloisonnés des autels portatifs si rares et si précieux, mais dont notre Louvre et le musée de Cluny offrent de si beaux spécimens : en transcrivant par la pensée cet art du verrier ou de l'émailleur sur le vélin, en imaginant, au lieu des couleurs un peu ternes ou effacées par le temps, la vivacité des ors ou des couleurs employées à l'eau gommée, on se rendra compte de ce que devaient être les livres ornés de cette école de Byzance.

Il faut passer en Occident pour suivre l'histoire de l'Enluminure, et ce sont les évêques envoyés du siège papal qui transportent le goût et la culture de cet art en Angleterre, et surtout en France où il aura un tel succès que les Italiens eux-mêmes, si fiers de leur Renaissance, diront par la voix du Dante : « C'est à Paris qu'on excelle dans l'Enluminure des livres. »

Les encouragements d'ailleurs n'avaient point manqué aux

illuminateurs (ainsi qu'on les appelait alors). Charlemagne et Charles le Chauve, son petit-fils, favorisèrent la transcription et l'embellissement des manuscrits. Le magnifique Évangéliaire de la bibliothèque du Louvre et les belles bibles de Charles le Chauve conservées à Rome, dans le cloître de Sainte-Calixte, et à Paris, dans la Bibliothèque nationale, témoignent de la haute protection que ces princes accordèrent à l'illustration des manuscrits.

A partir du XIIe siècle, l'ornementation des manuscrits porte l'empreinte de la rénovation artistique qui se manifeste presque partout, et le plus beau monument de cette époque, l'*Hortus deliciarum*, est dû au pinceau d'une femme, l'Abbesse Herrade de Lamsberg. Tous les archéologues parlent de ce manuscrit fameux, brûlé en 1870, à Strasbourg, lors du bombardement de cette ville; plusieurs, surtout au siècle dernier, en donnent des descriptions détaillées.

Le P. Cahier, dans ses « Mélanges d'archéologie », pense avec raison que tant de richesses artistiques ainsi que de compilations scientifiques et littéraires n'ont pu être l'ouvrage d'une seule femme; l'Abbesse Herrade a dû y faire travailler les religieuses lettrées de sa communauté. Il ne faut pas oublier que les monastères de femmes étaient à cette époque, et bien avant, des foyers littéraires et artistiques : de nombreux documents l'attestent.

Au VIe siècle, la règle, tracée par saint Césaire d'Arles pour les religieuses que présidait sa sœur, mettait la transcription des manuscrits parmi les occupations journalières de cette communauté.

Vers la même époque, l'illustre reine de France, sainte Radegonde, retirée à Poitiers, composait des poésies sacrées, dont quelques-unes sont reconnues aujourd'hui très remarquables, elle faisait transcrire et enluminer des livres dans son monastère de Sainte-Croix qui existe encore, et dont une moniale du XIe siècle a peint un curieux manuscrit conservé à la Bibliothèque de la ville de Poitiers, représentant en miniature la vie de la grande reine-religieuse.

Citons encore l'abbesse Utta du Niedermünster de Ratisbonne (XIe siècle), dont un splendide manuscrit conservé à Munich représente à l'une de ses pages l'Abbesse offrant son livre à la Mère de Dieu, puis la théologienne Hildegarde (XIIe siècle), dont plusieurs enluminures ont été reproduites en chromo par l'École de peinture du Mont-Cassin en Italie.

Dès cette époque et jusqu'au XVe siècle, les Enlumineurs ajoutent aux figures religieuses une ornementation d'un goût délicat puisée au règne végétal et revêtent leurs personnages, sauf le Christ, la Vierge et les Apôtres, du costume contemporain. L'or est généralement employé dans les fonds.

Cette impulsion est donnée par les Van Eyck, dont on n'a peut-être pas assez étudié l'influence sur cet art et qui peuvent être considérés comme les véritables fondateurs de la Renaissance des manuscrits. Cette illustre famille, dont tous les membres se livrèrent à la peinture, a pour chef, affirme-t-on, Jean Van Eyck le père, dit Jean de Bruges, auquel Charles V confia la direction des manuscrits. Ses fils, Hubert et Jean, avaient pratiqué d'abord l'art de l'enluminure avec leur mère, Marguerite Van den Hauftanghe, qui faisait partie

de la confrérie de Notre-Dame aux Rayons. Plus tard, lorsque déjà célèbres ils acquièrent une renommée universelle par la découverte de la peinture à l'huile, ils dirigent encore les compositions et les travaux de leur jeune sœur, Marguerite Van Eyck, qui acquiert à son tour une grande renommée pour ses miniatures.

Leur influence est donc considérable et leur école essentiellement française puisqu'un écrivain du temps l'appelle Jean le Gaulois[1]. Hans Memling, qui fit pour le duc de Bourgogne des miniatures et manuscrits demeurés célèbres, eut une égale influence, et son style empreint du mysticisme religieux le plus pur servit dans la suite de type aux enlumineurs pour l'exécution de leurs figures. Quant à la partie ornementale, les modèles ne manquaient pas non plus, car c'est l'époque des premiers peintres de nature morte si précieux dans leur art et si consciencieux qu'aucun des plus infimes détails de la nature ne leur échappe. Quant aux enroulements des filets et des fleurs, qui servaient à agrémenter les lettres ornées des têtes de chapitres ou de versets, la tradition puisée à l'architecture gothique s'en transmettait de main en main.

C'est ici que se placent les noms de messire Jean Fouquet, l'artiste le plus célèbre de la fin du XVe siècle, qui fut l'illuminateur du roi Louis XI, puis Jean Poye, au pinceau de qui sont dues les enluminures des marges du célèbre livre d'heures d'Anne de Bretagne[2], dont les pages merveilleuses

1. Barthélemy Facius. — Le livre des hommes illustres (en latin).
2. Bibliothèque nationale, reproduit en entier par Curmer à Paris (chromolithographié).

furent exécutées par des artistes assurément hors de pair, parmi lesquels la récente découverte faite par M. Delisle permet de placer le nom de Jean Bourdichon comme principal, peut-être même seul auteur.

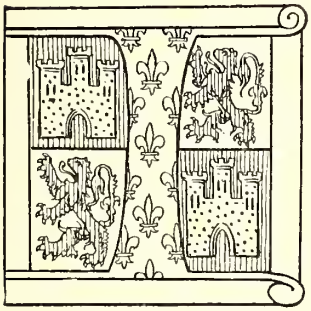
L'invention de l'imprimerie était appelée à porter un coup funeste à la calligraphie ornée. Cependant les belles productions des artistes du XVe et du XVIe siècle avaient tellement éveillé le goût pour l'ornement des manuscrits que non seulement on continua d'en faire illustrer, mais encore les premiers imprimeurs conservèrent des marges destinées à recevoir les ornements de l'Enluminure. Mais il faut bien dire aussi que c'est à partir de ce moment que l'Enluminure devient réellement œuvre de copistes, habiles sans doute, mais non originaux, qui se servent de calques et de transparents pour reproduire plusieurs fois même une ornementation antérieurement composée. Cela ne saurait néanmoins diminuer la valeur artistique des véritables manuscrits ornés, car au XVIe siècle l'art de la miniature et de l'enluminure est poussé à un tel degré de luxe et de perfection et cultivé par des artistes d'un tel mérite, que les princes seuls peuvent se procurer cette jouissance. A partir du XVIIe siècle, cependant, cet art semble s'éteindre progressivement, à mesure que les grandes fortunes seigneuriales diminuent elles-mêmes, et l'on ne cite que quelques rares ouvrages tels que la Guirlande de Julie, de Robert (1641), puis plus rien pour l'ornementation des livres. Les artistes ne manquent pourtant point et la collection des miniatures du Louvre nous montre bien l'excellence de cette école française du XVIIIe siècle et du commencement du

XIXe. Mais le goût des manuscrits religieux a disparu avec la société raffinée des temps passés et l'art plus mondain du miniaturiste s'est exclusivement consacré au portrait.

Le goût des manuscrits rares et ornés de peintures originales est bien disparu à une époque où l'on voit se disperser les originaux d'une œuvre que tout Paris s'est cependant empressé d'aller voir et admirer, et l'art de l'enluminure n'est plus actuellement qu'aux mains de quelques amateurs respectueux des souvenirs du passé. Nous voulons croire cependant que le dernier mot n'est pas dit et que les aspirations de la jeune école moderne, qui en dérive, contribueront à le relever.

Du Procédé des Anciens

Du Procédé des Anciens



Il nous paraît indispensable, pour arriver à bien connaître et appliquer avec précision les procédés modernes, d'étudier d'abord les procédés dont se servirent les enlumineurs d'autrefois, car si la science, toujours progressant, nous a simplifié la trituration des couleurs, et remplacé certains produits par des produits nouveaux, comme on le verra, plus fluides et plus solides, l'art lui-même et ses procédés d'exécution sont restés les mêmes; et c'est précisément par les soins apportés dans la trituration de son matériel qu'on va reconnaître le véritable artiste dans l'illuminateur du moyen âge et de la Renaissance. Rien pour lui n'est indifférent ni laissé au hasard et si « le temps ne pardonne ce que l'on fait sans lui », il faut avouer que les enluminures des manuscrits doivent durer de longs siècles, car ce n'est ni le temps ni la patience qui ont manqué à leurs auteurs, puisque cer-

tains manuscrits ont demandé non seulement de longues années, mais plusieurs mains d'artistes qui s'y sont succédé.

On trouve sur l'art d'enluminer des livres de nombreux traités anciens, ce qui s'explique par le soin que prenaient à cette époque les artistes dans toutes les branches de l'art d'étudier avant toutes choses le côté matériel de leur métier. Monsieur Lecoy de la Marche l'indique d'une façon nette et précise au chapitre VII de son excellent livre, et nous y renvoyons simplement le lecteur, mais l'auteur a eu la bonne fortune de transcrire sur l'original de la bibliothèque de Naples un manuscrit qui semble le plus complet et qui a pour titre *De Arte Illuminandi*. Nous allons lui emprunter cette traduction et en tirer les enseignements et les réflexions qu'elle nous suggère. Puis nous prendrons dans le moine Théophile « la manière de poser l'or et l'argent sur le parchemin », et nous aurons ainsi reçu les meilleures leçons du passé :

« Il y a huit couleurs nécessaires pour l'enluminure, savoir : le noir, le blanc, le glauque (jaune), le bleu, le violet, le vert, le rose. Ces couleurs sont fournies soit par la nature, soit par la fabrication. Le noir se prend dans la terre noire ou dans la pierre; il se fabrique avec des sarments de vignes ou d'autres bois carbonisés, avec la fumée des chandelles, de la cire ou de l'huile, avec la sépia recueillie dans un bassin ou dans une écuelle en verre. Le blanc se fait avec le plomb ou céruse, ou bien avec des ossements d'animaux brûlés; mais alors il est trop pâteux. Le rouge est extrait d'une terre rouge appelée *macra* : celui qu'on appelle cinabre se fait avec le soufre et du vif argent; celui qu'on appelle minium se fait avec le

plomb. Le glauque (jaune) se tire d'une terre jaune nommée orpiment, de l'orfin, du safran; on le fabrique aussi avec la racine du *curcuma*, ou avec l'herbe à foulon et à céruse; celui qui est connu sous le nom de pourpre, ou *d'aurum musicum* (aujourd'hui le cadmium n° 2), s'obtient par la sublimation. Le giallolino (jaune de Naples ou jaune pâle) est produit par la guède. Les bleus naturels sont le bleu d'outremer et l'azur d'Allemagne; le bleu artificiel se fait avec la plante qu'on nomme Tournesol et qui donne également le violet. Le vert vient de la terre ou du vert d'azur (pierre arménienne); on le tire aussi du bronze, du lis azurin (iris) et d'une petite prune appelée *prugnauerola* par le peuple de Rome, sur le territoire duquel elle abonde, au temps des vendanges, dans les haies des vignes. Le rose ou la rosette, qu'on emploie sur le parchemin pour tracer les contours des feuilles ou le corps des lettres, se fabrique avec d'excellent bois de Brésil (brasilii); la couleur de Brésil liquide et sans corps, pour faire les ombres, se fabrique avec le même bois, mais d'une autre manière. »

Suivent les instructions détaillées pour la préparation de ces diverses couleurs.

Comme le traducteur, nous ne nous arrêterons pas plus ici à ces instructions qu'à celles données par Théophile, attendu qu'il n'est plus d'usage aujourd'hui de préparer ses couleurs. Tout au plus l'amateur pourra-t-il les broyer à nouveau à l'aide d'une petite palette et d'une molette de verre comme le font les peintres en émail et en porcelaine, si, pour confectionner leurs travaux, ils se servent des couleurs dites d'écaille.

Aussi bien l'artiste d'autrefois procédait-il de la même

façon, c'est-à-dire qu'il fabriquait d'abord ou faisait fabriquer sous ses yeux ses couleurs pour les broyer à nouveau avant de s'en servir.

En effet, nous allons voir : *Comment il faut moudre les couleurs et les délayer avant de les poser* :

« Presque toutes les couleurs ayant un corps se broient sur la pierre de porphyre avec de l'eau ordinaire; on les dépose ensuite dans de petits vaisseaux de terre ou de verre, où l'on renouvelle l'eau à mesure qu'elle s'évapore ou se corrompt. Le vert de bronze seul se broie avec du vinaigre, du suc d'iris ou d'autres substances. Pour le bleu d'outremer, il faut le purifier en y ajoutant une faible dose de sel ammoniac et le passant à travers un linge. L'azur d'Allemagne acquiert plus de finesse en étant broyé avec une eau de gomme assez épaisse. Toutes les fois qu'on veut travailler l'azur avec le pinceau, il faut le détremper avec de l'eau gommée, quelques-uns y mettent quelquefois deux ou trois gouttes de blanc d'œuf. Quand on veut l'employer avec la plume pour le corps des lettres, il est bon de le mélanger aussi avec l'une de ces substances et, si l'azur d'Allemagne n'est pas beau, on le broie sur la pierre avec un peu de céruse.

« Le cinabre, destiné au même usage, doit être excellent et broyé avec de la lessive, puis passé à travers une étoffe de soie ou de lin et séché à l'air; quelques-uns y mêlent un demi-quart de minium. On le détrempe ensuite avec du blanc d'œuf, puis on le verse dans une corne de bœuf ou de verre. Si le blanc fait de l'écume, une miette de la cire qui se

trouve dans les oreilles de l'homme suffit pour la détruire immédiatement; ceci est un secret[1].

« Pour peindre le corps des lettres avec le cinabre, il faut que cette couleur ait été d'abord soigneusement moulue à sec, puis délayée à l'œuf jusqu'à fluidité parfaite, séchée sur le porphyre, détrempée de nouveau, versée dans la cornue avec un peu de miel et une miette de la même cire; moyennant ces précautions, le cinabre reluira sur le parchemin et ne s'écaillera pas. Dans l'ampoule, on aura soin de joindre au blanc d'œuf une légère dose de réalgar ou de toute autre substance propre à l'empêcher de se corrompre.

« Pour le dessin des feuilles et les autres ouvrages du pinceau, il faut mêler à l'azur, au rose, au vert une très petite proportion de céruse broyée avec de l'eau de gomme arabique, de manière que la nuance soit à peine altérée.

« Le jaune de safran se délaye avec du blanc d'œuf frais renouvelé suivant les besoins, il arrive ainsi à reluire comme du verre. Lorsqu'il doit être posé avec le pinceau sur des lettres noires ou rouges, il faut qu'il y ait assez de blanc d'œuf pour lui communiquer la subtilité et l'éclat de l'or : s'il y en a trop on ajoute de l'eau pure. Le jaune fait avec le curcuma ou avec l'herbe à foulon doit, ainsi que le giallolino, reposer dans un vase avec de l'eau ordinaire et n'être délayé qu'au moment de s'en servir; de même pour la terre jaune. »

1. Recette relatée ici dans toute sa naïveté, à titre de document historique.

Comment les couleurs doivent être employées pour la première couche et pour les ombres.

« Le cinabre et le minium, la pourpre et le giallolino feront mieux appliqués purs, quoiqu'on puisse y mêler un peu de céruse, comme à l'azur et à la rosette. Le vert se combine heureusement avec le jaune ou la céruse. Il est bon de préparer ces mélanges à l'avance dans autant de récipients et, s'ils épaississent, de les délayer avec de l'eau de gomme puis ensuite avec de l'eau claire.

« Pour peindre en violet, on prendra le tournesol arrivé à cette nuance, on le délayera dans le blanc d'œuf ou l'eau gommée, on y ajoutera de la céruse et, une fois la première couche donnée avec ce mélange, le pinceau travaillera par-dessus avec le tournesol pur. On pourra également, pour obtenir la teinte violette, combiner la rosette avec l'azur mélangé de céruse ou l'indigo fortement éclairci.

« Si la plupart des couleurs doivent être mêlées de céruse pour la première couche, elles doivent être employées pures pour les ombres. Aux extrémités de celles-ci, l'azur a besoin d'une teinte plus foncée; elle lui sera communiquée par le rose sans corps qui, du reste, sert à ombrer presque toutes les autres couleurs, de même que le tournesol violet. La pourpre et le giallolino s'ombrent aussi avec le brésil et le safran; pour obtenir une nuance grise, on mélangera du noir, du blanc, du jaune et, si l'on veut, un peu de rouge. »

Comment on doit peindre la chair du visage et des membres.

« Il faut d'abord couvrir toute la surface à « incarner » d'une

couche de terre verte étendue de beaucoup de blanc, de façon que la verdure n'apparaisse presque pas. Ensuite, avec une combinaison de jaune, de noir, d'indigo et de rouge à l'état liquide, on reprendra les détails du visage en ombrant partout où il le faut; puis l'on éclaircira ou l'on relèvera certaines places avec du blanc légèrement teinté de vert, comme font les peintres. Après quoi, la coloration sera donnée aux endroits nécessaires avec du rouge mêlé d'un peu de blanc, et finalement toutes les nuances de la carnation seront fondues et adoucies au moyen d'une couche de blanc rosé, appliquée sur les relevés plutôt que sur les ombres. Si les figures étaient trop petites on ne toucherait que les relevés, et avec du blanc pur de préférence. Les yeux demandent du blanc et du noir. Les contours seront marqués avec du rouge, du noir, de l'indigo mêlés d'un peu de jaune. C'est à l'artiste à adapter tous ces tons. »

Comment on doit faire reluire les couleurs après leur application.

« On prend deux parties égales de gomme arabique et de blanc d'œuf bien battu, on les mélange dans un vase de verre et on laisse sécher. Puis, quand on veut lustrer les couleurs et obtenir l'effet du vernis employé par les peintres, on amollit cette substance avec de l'eau de fontaine, on y ajoute une goutte de miel et, à l'aide du pinceau, on en recouvre tout l'ouvrage. Une fois sec, cet enduit équivaut à un vernissage. Mais, avant de l'employer, il faut l'essayer sur autre chose : s'il fait des crevasses en séchant, c'est qu'il ne contient pas assez de miel; s'il ne sèche pas et qu'il adhère au doigt, c'est qu'il en contient trop. »

Comment on applique l'or sur le parchemin.

« Il y a une quantité de moyens différents; le meilleur est le suivant : on prend du plâtre cuit et bien préparé, comme celui dont les peintres se servent pour fixer l'or sur leurs tableaux; on le mêle avec un quart de Bol d'Arménie et l'on broie le tout sur la pierre de porphyre avec un peu d'eau claire. On prend ensuite une partie de ce mélange ou de cette assise; on y ajoute de la colle de parchemin et une légère dose de miel, puis, à l'aide du pinceau, on en étend une couche sur les parties à dorer qui auront été préalablement frottées avec un morceau de colle de poisson mouillé et amolli sur les lèvres. Quelques-uns frottent même de cette façon tout le dessin pour que les couleurs s'incorporent mieux au vélin. On recommence deux ou trois fois, jusqu'à ce que l'assise tienne bien; on égalise la surface au moyen d'une bonne lame, on la polit à l'aide du pied de lièvre, et on la baigne de nouveau avec un peu de blanc d'œuf à l'état de mousse[1]. Enfin, l'on découpe avec un couteau autant d'or qu'il en faut, on l'appuie sur le parchemin de manière qu'il y adhère et, au bout d'un instant, quand il est parfaitement sec, on le brunit avec la dent de loup, comme font les peintres. Le même procédé s'emploie pour l'argent. »

1. Ceci semblerait une erreur du traducteur. M. Beaufils, de Bar-le-Duc, nous fait observer très justement que si l'on employait la mousse on arriverait à un résultat négatif. Il faut donc traduire ainsi : Prenez ensuite du blanc d'œuf préalablement rompu avec un pinceau, ou un roseau coupé ainsi que font les peintres, et après que le blanc d'œuf aura été transformé en écume, on verse dessus de l'eau commune additionnée de bon vin blanc ou d'un peu de lessive, ou même sans aucun mélange; et après avoir laissé reposer quelque temps, on *jette cette écume qui surnage* : ce qui reste sera bon à employer.

Examinons maintenant les recettes du moine Théophile pour ce qui concerne l'emploi des couleurs; après en avoir indiqué la composition et la trituration, qui se rapprochent des procédés précédemment indiqués, et dont la répétition n'offrirait point d'intérêt, il explique :

Comment se font les mélanges de couleur pour les livres.

« Toutes ces choses étant ainsi exécutées, faites un mélange de gomme très brillante et d'eau, comme ci-dessus; mêlez-en toutes les couleurs, excepté le vert, la céruse, le vermillon et le carmin. Le vert salé ne vaut rien pour la peinture des livres. Vous mêlerez le vert d'Espagne avec du vin pur, et si vous voulez faire des ombres, ajoutez un peu de sève d'iris, de chou ou de poireau. Vous mêlerez avec du clair de blanc d'œuf, le vermillon, la céruse et le carmin. Quant aux autres mélanges de couleurs dont vous aurez besoin pour peindre des images, préparez-les pour peindre dans les livres comme il a été indiqué plus haut. Toutes les couleurs doivent être posées deux fois sur les livres, d'abord très légèrement, ensuite plus solidement; sur les lettres, il ne faut en mettre qu'une seule fois. »

Comment on pose l'or et l'argent sur les livres.

« Après cela, prenez du vermillon pur, et ajoutez-y un tiers de cinabre : broyez sur la pierre avec de l'eau. Après avoir soigneusement broyé, battez un clair de blanc d'œuf en été avec de l'eau, en hiver sans eau; lorsqu'il sera pur, mettez le vermillon dans un vase en corne, versez l'eau de blanc d'œuf par-dessus, remuez un peu avec un morceau de bois;

ensuite, avec un pinceau, couvrez tous les endroits sur lesquels vous voudrez poser de l'or.

« Mettez ensuite une petite marmite, avec de la colle, sur des charbons, et lorsque la colle sera fondue, versez-la dans la coquille de l'or et lavez-en l'or.

« Lorsque vous aurez versé l'or dans une autre coquille dans laquelle on garde le dépôt, versez de nouveau de la colle chaude; tenez-la dans la paume de la main gauche, remuez soigneusement avec le pinceau et posez l'or, comme vous voudrez, épais ou léger, de manière cependant qu'il y ait peu de colle, parce que, quand il y en a trop, l'or se noircit et ne prend pas de brillant. Lorsqu'il sera sec, vous le polirez avec une dent, ou avec une pierre de sanguine soigneusement taillée et polie sur une tablette de corne unie et brillante. S'il arrive par négligence que la colle ne soit pas bien cuite et que l'or se réduise en poussière par le frottement, ou qu'il se boursoufle à cause d'une trop grande épaisseur, ayez à votre disposition du clair d'œuf vieux, battu sans eau; vous en étendrez avec un pinceau un peu et doucement sur l'or que vous frotterez enfin avec la dent ou la pierre lorsqu'il sera sec. De cette même manière vous poserez et vous polirez l'argent, l'auricalque et le cuivre. »

De toute espèce de colle dans la peinture d'or.

« Si vous n'avez pas de vessie de poisson, prenez de la peau de veau ou vélin fort, coupez-le de la même manière, lavez et faites cuire. Faites cuire de la même manière une peau d'anguille soigneusement raclée, coupée et lavée. Faites encore

cuire de la même façon des os de la tête de loup marin, secs et lavés trois fois à l'eau chaude. A chacune de ces substances que vous aurez fait cuire, ajoutez un tiers de gomme très brillante, faites cuire un peu et vous pouvez garder cette colle aussi longtemps que vous voudrez. »

De toutes ces recettes qui forment la tradition du passé, il ressort très clairement que les couleurs toujours gouachées étaient posées en plusieurs couches extrêmement légères, très délayées, et que ce n'est point au premier coup que l'aspect brillant pouvait en être obtenu. De même pour l'or et l'argent, leur application exigeait des soins minutieux tant pour les dessous destinés à les faire briller que par la préparation même où le mélange d'une colle était indispensable pour lui donner la solidité et la durabilité nécessaires.

Nous allons voir combien ces procédés ont peu changé et qu'ils sont demeurés la base du travail des enlumineurs et des miniaturistes de ces temps-ci, qui n'ont fait que les modifier suivant leurs besoins et leur propre expérience.

Procédés Modernes

Installation et Matériel.

Procédés Modernes

Installation et Matériel.

L'ENLUMINURE étant un travail d'une excessive finesse, le jour de l'endroit où l'on travaille a son importance et assurément le jour du nord est préférable. Toutefois ce n'est point là une condition rigoureuse et l'on peut parfaitement travailler sous une autre orientation, mais si des raisons de santé, par exemple, vous obligent à travailler au midi, nous ne saurions trop vous engager à tamiser le jour par un store blanc tendu sur châssis comme celui des graveurs, fixé de biais au-dessus de votre tête, ce qui ne vous empêche pas de vous garantir du soleil par un rideau de croisée, rideau également blanc et

transparent, si vous ne voulez obscurcir la lumière. Cela est nécessaire pour lutter contre l'éclat du soleil et égaliser la lumière changeante d'un jour qui ne serait point celui du nord, mais diminuez la lumière le moins possible. De même, si vous devez travailler à la lampe ou au gaz, rappelez-vous bien que plus la lumière est intense moins elle fatigue la vue, à la condition que cette lumière soit fixe, sans vacillement d'aucune sorte. Quand le gaz est fixe, il est préférable à l'huile, et l'électricité sera préférable encore d'ici peu, alors que, perfectionnée, elle ne présentera plus les oscillations fatigantes d'aujourd'hui, parce qu'elle donne une lumière intense analogue à celle du jour et n'altère pas la couleur des tons de la palette.

Une table quelconque, un peu large, de façon à pouvoir placer à votre droite tous vos instruments de travail, gouache, couleurs, pinceaux, godets, etc., et à gauche les modèles et documents divers dont vous vous servez, ainsi que le papier d'essai pour vos tons.

Au milieu, le pupitre à inclinaison sur lequel vous travaillerez. Nous croyons devoir insister sur l'emploi du pupitre qui présente au travail l'œuvre dans le même plan que celui où elle doit être regardée, et qui a en outre l'avantage de fatiguer beaucoup moins la vue que si l'on travaillait sur une table. L'exécution de l'enluminure, si minutieuse, vous obligerait à baisser trop fortement la tête, à appuyer en outre l'estomac contre la table, toutes positions nuisibles à la santé.

Enfin on adoptera un siège, tabouret ou autre, un peu plus élevé que celui qu'on prendrait pour écrire, car il est

indispensable que la vue plane bien sur le travail afin de pouvoir constamment en juger toute l'harmonie.

Les Parchemins. — Les Vélins. — Les Bristols et les Papiers. — Les Ivoirines.

L'Enluminure s'exécute : 1° sur des peaux ou parchemins préparés, connus sous la désignation de *Vélins*; 2° sur des papiers spéciaux d'aquarelle ou des compositions gélatineuses appelées *Ivoirines*. La qualité de ces matériaux est d'une importance capitale pour un travail aussi délicat, et l'artiste le plus habile ne saurait tirer parti d'un mauvais papier ou d'un vélin défectueux. *La peau de Vélin* naturel est la plus belle qualité de Vélin. Elle doit être transparente, lustrée, ne porter aucun enduit; l'apparence des veines dont on peut, dans le choix, éviter les plus grandes, donne plus de caractère au travail de l'Enluminure.

La peau de Vélin apprêté est de même qualité que la précédente, mais elle est recouverte d'un enduit crayeux qui dissimule toutes les veines et irrégularités de la peau naturelle, et présente une superficie mate très régulière et absolument opaque. Le travail sur cette matière est plus délicat et demande une plus grande dextérité de main. Il faut surtout, si l'on doit revenir en plusieurs teintes que la première soit très rapidement exécutée afin de ne pas entraîner l'enduit qui constitue l'apprêt du Vélin. Les teintes qu'on passera ensuite

seront moins délicates, l'apprêt se trouvant un peu retenu déjà par l'eau gommée de la première teinte.

La peau de Vélin mort-né, avec ou sans apprêt, constitue une qualité plus fine et supérieure aux précédentes, le travail y est analogue.

Le parchemin extra, moins transparent et moins beau d'aspect que le Vélin, est aussi d'un prix moins élevé; on l'emploie volontiers pour des travaux d'une plus grande dimension.

Les Bristols et papiers anglais dits papier-Vélin et Bristol-Vélin sont aussi d'un excellent usage pour tous exercices préparatoires. On pourra les utiliser aussi pour des sujets profanes comme les menus enluminés et images de fantaisie.

La qualité, le ton de la pâte et le lustre de la superficie les rendent agréables à travailler.

Le papier de Riz, d'un blanc mat tout particulier, de texture spongieuse et d'aspect velouté, permet des enluminures d'un effet tout exceptionnel par le relief que produit l'humidité de la touche qui fait gonfler le grain sur toute l'étendue de l'exécution. Très cassant, il doit être employé et conservé ensuite avec les plus grands soins.

Les Ivoirines, qui ne sont qu'une imitation gélatineuse de l'ivoire, ne doivent s'employer qu'en petites plaques pour images et souvenirs de première communion : elles présentent un côté mat et un côté lustré. Le côté mat, qui rappelle assez bien le Vélin, servira pour l'Enluminure; le côté lustré sera réservé pour l'inscription ou la dédicace.

Manière de tendre le Vélin.

Le papier bristol, lorsqu'il s'agit de petites dimensions, peut s'employer sans être tendu, mais la peau de Vélin serait d'un emploi beaucoup plus difficile si, avant de s'en servir, on ne prenait l'indispensable précaution de la tendre. Sans ce moyen, au moindre contact de l'eau ou des couleurs, elle se crispe, se ride et dépare désagréablement le travail, quelque parfait qu'il soit. Le prix, relativement élevé des peaux de Vélin, leur qualité qui donne au travail une durée illimitée, nous obligent à entrer ici dans quelques explications un peu longues peut-être, mais dont nos lecteurs nous sauront gré, car le Vélin bien tendu reçoit les couleurs avec une grande facilité; bien plus, on peut enlever à volonté, avec une éponge imbibée d'eau pure, les parties du travail dont on ne serait pas satisfait, sans que cette opération laisse la moindre trace. L'encre commune seule est ineffaçable, c'est pourquoi l'on ne doit se servir que d'encre de Chine.

Ayant donc fait le choix d'une peau de Vélin présentant à la transparence le moins de défauts possible, et au toucher une épaisseur égale et moyenne, enfin d'une dimension un peu supérieure au format adopté, on prend une planchette à dessin de dimension plus grande que le Vélin, ou, à défaut, un morceau de carton laminé qu'on aura préalablement recouvert d'un papier contrecollé pour éviter la transparence du carton ou du bois. On coupe ensuite quelques bandelettes de papier de trois ou quatre centimètres environ de largeur, qu'on enduit de colle de pâte. Pendant qu'elles s'imbibent, on

mouille légèrement avec une petite éponge fine toute la surface de la peau de Vélin, jusqu'à ce que le Vélin, complètement imbibé, n'offre plus aucune rigidité ni résistance. On le pose alors délicatement et bien d'équerre sur la planchette ou le carton, *la partie mouillée en dessus*, puis on place les bandes de papier encollé à cheval sur chacun des quatre côtés du Vélin et sur la planchette. Cette opération terminée, on enlève à l'éponge la colle de pâte qui aurait pu déborder de chaque côté, en opérant très légèrement, d'opposé à opposé et en maintenant avec l'index de la main gauche l'extrémité de la bande qu'on est en train d'éponger pour l'empêcher de glisser[1]. Puis on laisse sécher à l'air libre sans s'inquiéter des boursouflures qui disparaîtront à mesure que le Vélin, en séchant, se tendra. Nous avons supposé dans cette opération le carton et le bois assez fort et d'assez bonne qualité pour qu'il ne se gondole et ne joue durant le tendage. S'il en était autrement, il faudrait le surveiller et, sitôt les boursouflures disparues, mais avant complète dessication du tendage il faudrait le mettre sous presse, c'est-à-dire, après l'avoir recouvert d'un papier propre, placer dessus quelques gros livres. Si, malgré cela, il persiste à ne pas reprendre sa forme première, il suffira de contre-coller au dos de la planchette ou du carton une feuille de papier bulle ou de papier goudron enduit de colle de pâte et de mettre en presse jusqu'à ce que le tout soit bien sec. Lorsque cette opération a été conduite avec soin et suivant nos indications, on obtiendra une surface très unie et tendue qui facilitera considérablement le travail. Avant

1. Pour éviter l'emploi de la colle, on peut se servir des bandes gommées *non transparentes* des rouleaux A. P.

de peindre, il sera bon de frotter vivement la surface du Vélin avec un linge fin ou la peau de gant pour ramener le poli que le mouillage aura légèrement fait disparaître. Mais cette opération doit être faite avec dextérité afin de ne point enlever l'apprêt du Vélin. J'ai dit plus haut que le gondolage était à craindre pour le carton et le bois. On parerait à cet inconvénient en se servant d'une plaque de verre pour planchette. Le verre, en effet, a le grand avantage de présenter une surface absolument lisse, et l'inconvénient de sa fragilité *ne saurait faire hésiter* à l'adopter si, pour une cause quelconque, vous ne pouvez acheter votre Vélin tout préparé, pour un travail où les soins et précautions de toutes sortes sont de tous les instants.

La méthode de tendage que nous venons d'indiquer est la plus courante, mais, je l'ai dit, en mouillant à l'éponge la surface du Vélin, on a des boursouflures qui peuvent inquiéter momentanément ou même parfois, rarement il est vrai, nuire au bon tendage du Vélin et y former de petits plissés; d'autre part, l'enduit qui forme l'apprêt du Vélin peut avoir à souffrir du contact de l'eau. Il est une seconde méthode absolument parfaite en tous points; nous allons l'indiquer car, si elle est plus longue, elle ne peut présenter de déboires.

On prend la feuille de Vélin à tendre, et on l'introduit *sèche* dans une feuille de papier écolier également sec, de façon à ce que le papier recouvre bien le Vélin de part et d'autre, puis on mouille abondamment une serviette blanche qu'on essore jusqu'à ce que, très humide encore, elle ne contienne

plus d'eau ruisselante, on plie la serviette en deux, puis en quatre, etc., jusqu'à la grandeur du papier qui contient le Vélin que l'on introduit dans le milieu de la serviette. On place le tout bien à plat sur une table de bois ou mieux sur un marbre de meuble, cheminée ou autre, et on laisse environ une demi-heure, De cette façon, le parchemin, protégé par son enveloppe de papier mince, s'humidifie complétement sans se mouiller et l'apprêt n'est nullement touché. On le retire alors et on le tend en relevant légèrement les quatre côtés qu'on enduit de *colle forte légère*, on appuie avec l'ongle ou un couteau en os ou en ivoire et on place les bandes de papiers comme il est dit plus haut. Lorsque le Vélin est destiné à être recouvert d'enluminure sur les deux faces comme pour un livre, il est alors nécessaire d'avoir un carton découpé à jour de la grandeur de l'image, ou un petit stirator qui permette de travailler des deux côtés simultanément ou l'un après l'autre, car on ne saurait opérer un tendage nouveau puisque l'humidité compromettrait l'ouvrage déjà fait.

Enfin nous devons dire que le travail du tendage peut être évité si l'on craint de ne pas le réussir, tous les marchands de couleur ou d'imagerie religieuse se chargeant de fournir les Vélins tendus sur des cartons selon les mesures demandées.

Les Pinceaux.

Les plumes et les pinceaux.

Il faut, pour le trait, des plumes à dessin extrêmement fines

ou même des plumes de lithographe plus souples, plus moelleuses que toutes autres. Mais quel que fin que soit le trait, il sera toujours préférable de se servir du pinceau dont peu à peu vous acquerrez l'habitude et à l'aide duquel vous arriverez aux plus extrêmes finesses.

Le choix des pinceaux aura, par conséquent, une grande importance; on adoptera ceux de martre rouge pour les finesses, ceux de martre noire pour les teintes à plat. Avec un jeu de six pinceaux, on sera amplement outillé. Il faut les choisir de poils allongés même pour le plus gros, souples, et formant bien la pointe, lorsqu'après l'avoir imbibé d'eau on l'étanche sur le bord du verre à lavis. Quant aux numéros à adopter, il est bien difficile de les indiquer d'une manière précise, chaque fabricant ayant des numéros différents. Pour la fabrication française, on peut adopter du n° 2 au n° 6 en prenant deux pinceaux n° 4 pour remplacer le n° 1 généralement trop fin. La fabrication anglaise ayant adopté le numérotage inverse, vous devrez préciser et vous enquérir. Le mieux est de demander des échantillons à choisir.

Vos pinceaux doivent toujours être tenus propres et lavés sitôt l'usage, la gouache formant en séchant une légère pâte plâtreuse qui les abîmerait vite si l'on ne prenait ce soin. Pour les ors, vous devez avoir des pinceaux spéciaux qui ne servent qu'à cet usage : un pour l'or jaune, un pour l'or vert, un pour l'or rouge. Quelques soins que vous en preniez, il reste toujours près de l'emmanchure du pinceau quelque trace d'or qui se mêlerait à la couleur si vous ne les réserviez exclusivement.

Les Brunissoirs et Pointes à décalquer. Agates et Ivoires. L'Encre de Chine. — L'Ox-gall ou fiel de bœuf.

Les brunissoirs en agate sont de trois formes : la dent de loup recourbée, comme l'indique son nom, en pointe de stylet ou plats en battoir; ils servent tous à polir l'or par le frottement. L'agate plate servira pour les fonds, la dent de loup pour les reliefs, la pointe de stylet pour les gravures d'ornements en bruni sur fonds mats. La première qu'on doit se procurer est la dent de loup qui réunit au besoin les deux autres, en ce sens qu'elle contient la rondeur dans sa partie coudée, le plat ou battoir dans l'espace compris entre le coude et la pointe, enfin la pointe elle-même à son extrémité. Mais on se rendra bien vite compte qu'il est nécessaire d'avoir les deux autres, car la pointe de la dent de loup est difficile à manier dans les chantournés d'ornements et moins précise que le stylet; de même elle ne saurait dans les grands à-plats s'arrêter net comme l'agate plate en forme de battoir. Un outil analogue au brunissoir en stylet est la pointe à décalquer, en ivoire, monté sur manche noir et qui sert à passer sur les contours du sujet qu'on veut reporter, une fois qu'on en a pris l'empreinte. Cette pointe est indispensable pour ne pas fatiguer le transparent, qu'on ne fait d'ordinaire que pour des sujets un peu difficiles, toujours utiles à conserver.

Les encres de Chine liquides, françaises ou anglaises, sont aujourd'hui préparées avec un soin tel et d'un prix si modique qu'il serait puéril de revenir aux bâtons d'autrefois; il fallait délayer longuement, au risque de granules désagréables dans l'emploi, si le bâton n'était pas de première qualité, et la dessiccation rapide de l'encre de Chine sur la surface large du godet donnait par suite beaucoup de perte de temps. Avec l'encre de Chine liquide vous versez dans un très petit godet la quantité nécessaire, et votre réserve se conserve intacte et liquide dans le flacon. Avec la précaution de tenir le flacon toujours bien hermétiquement fermé, vous n'aurez aucune perte.

L'ox-gall ou fiel de bœuf existe à l'état liquide ou en pâte : liquide, on en met une goutte dans l'eau qui sert à délayer les couleurs pour donner du mordant, afin que la touche prenne mieux, notamment sur l'ivoire et l'ivoirine; en pâte, on le délaye avec le pinceau imbibé d'eau et on le mélange dans le même but aux couleurs au moment de l'emploi.

De la Gomme et de l'Eau gommée.

La gomme arabique, dont l'emploi est constant, se trouve, quelque belle qu'elle soit, toujours chargée d'impuretés dont il faut la débarrasser pour faire son eau gommée. Pour cela, vous prendrez un morceau d'étoffe de soie, ou, à son défaut, une mousseline; vous confectionnerez un petit sac dans lequel vous introduirez la gomme à dissoudre, puis vous suspen-

drez le sac dans le verre ou godet que vous aurez préalablement rempli d'eau pure et filtrée; vous laisserez séjourner jusqu'à parfaite dissolution de la gomme arabique, vous retirez le petit sac que vous jetez et transvasez votre gomme liquide dans une bouteille d'où vous la prenez ensuite au fur et à mesure de vos besoins. La gomme ainsi dissoute donnera une eau gommée aussi pure que possible, mais elle aura toujours l'inconvénient de s'aigrir et de se couvrir d'une légère moisissure si l'on n'en fait un usage quotidien. Pour remédier à cet inconvénient, il suffira d'ajouter un peu de dextrine, substance tirée de l'amidon et qu'on trouve pulvérisée chez les marchands de couleurs en gros ou de produits chimiques. En outre, la dextrine, ajoutée à l'eau gommée, a l'avantage de conserver leur éclat à l'or et autres substances métalliques; quelques artistes ont remplacé la dextrine par la glycérine pour les travaux de longue haleine. Mais nous préférons l'emploi de la dextrine parce que la glycérine retarde la dessiccation de la couleur et de l'or, ce qui, dans les à-plats, peut gêner l'artiste. Nous verrons plus loin que dans l'application des ors en relief on pourra au contraire user de la glycérine avec avantage à cause de son inconvénient même. Ici encore vous remarquerez combien peu les procédés d'autrefois ont été modifiés car, en somme, la glycérine ou la dextrine n'ont fait que remplacer le sucre candi dans la préparation de l'eau gommée.

L'eau gommée ne doit point être employée à l'état d'épaisseur comme si l'on voulait coller deux feuilles de papier, c'est très liquide et, par conséquent, très étendue d'eau,

qu'on doit user de la gomme. Je ne puis mieux vous préciser qu'en comparant l'eau gommée telle que vous devez vous en servir à la densité qu'aurait un sirop léger pris en rafraîchissement dans une soirée par rapport au sirop lui-même. C'est dire qu'avec environ cinquante grammes de gomme liquide épaisse, on devra faire un litre d'eau gommée.

La Gouache

Les Couleurs

La Gouache

La gouache est proprement un mélange d'eau et de gomme arabique fondue à chaud, dans lequel on a broyé des couleurs en poudre. On ne trouve dans le commerce que quatre sortes de gouache : la blanche, faite avec des sels d'argent ou de plomb; la jaune, faite avec du chrome; la rouge, faite avec du chrome foncé ou des sels rouges de plomb, et la verte, faite d'oxyde de cuivre. Pour les autres couleurs, on se sert de la palette d'aquarelle additionnée de gouache blanche et délayant toujours à l'eau gommée. On peut encore préparer ses couleurs de gouache autres que celles achetées toutes faites, en délayant et rebroyant, sur une plaque de verre dépoli et à la molette, des couleurs achetées en poudre impalpable, à l'aide de l'eau gommée et glycérinée. Mais ce procédé a l'inconvénient

d'user beaucoup de matériaux et de coûter fort cher, car la préparation ainsi faite ne se conserve pas (autrement on trouverait toutes les couleurs préparées en gouache dans le commerce) et même du jour au lendemain exige un broyage nouveau, une nouvelle manipulation. Il faudrait donc pour y recourir que l'enlumineur voulût dans sa palette des tons spéciaux en dehors de ceux en usage, pour un travail empreint d'une originalité toute personnelle.

Nous devons insister sur l'emploi de la gouache dans les travaux d'enluminure parce qu'en réalité c'est le seul moyen d'obtenir de bons résultats que ne saurait donner l'aquarelle.

La gouache, en effet, est un genre de peinture qu'il ne faut pas confondre avec l'aquarelle. Les procédés y sont tout différents. Dans l'aquarelle on pose d'abord les tons les plus clairs, pour finir par les tons les plus foncés; dans la gouache c'est le contraire qui a lieu. L'aquarelle n'est, en définitive, qu'un lavis; la gouache est déjà une peinture.

Il y a deux manières de peindre à la gouache : l'une qui consiste à ébaucher comme à l'aquarelle, l'autre qu'on pratique en attaquant du premier coup à la gouache. Ces deux manières présentent chacune certains avantages, mais dans le travail de l'enluminure c'est la première qu'on doit adopter sauf de rares exceptions, pour les fleurs notamment, dont nous aurons occasion de parler dans nos leçons pratiques. Quand on peint sur bristol, on ébauche par teintes plates, comme à l'aquarelle, en évitant de faire des taches, ce qui n'est que trop facile sur une surface lisse. Pour que les premières teintes ne soient pas enlevées par celles qui suivront,

il est bon d'ajouter à la couleur un peu de blanc d'œuf préparé, ce qui, en outre, a l'avantage de donner aux couleurs du brillant et de l'éclat. Dans cette ébauche, on doit procéder par des tons bien francs, destinés à fournir les plus grandes vigueurs partout où ils ne seront pas couverts par une teinte nouvelle. Il va sans dire qu'il ne s'agit pas, comme à l'aquarelle, d'une ébauche claire, mais d'une ébauche foncée. Sur cette ébauche, dont les tons doivent être le plus justes possible, on revient en posant très franchement les tons locaux avec des gouaches qui ne contiennent pas de blanc ou à peine, simplement pour leur donner une consistance, en raccordant le ton avec celui de l'ébauche, de manière à ce qu'elle transparaisse vigoureusement, mais non pas noir. On finit ensuite, en plaçant les gris, les nuances fraîches, les points éclatants, dans lesquels on fait entrer du blanc, enfin les ors.

On voit par là quels soins minutieux, quelle observation patiente on doit apporter dans le travail de la gouache pour l'enluminure si l'on ne veut faire œuvre de coloris sans attrait.

Les Couleurs

Nous n'entrerons ici dans aucun détail sur la fabrication des couleurs ainsi que cela se faisait autrefois dans les traités spéciaux : c'est affaire du chimiste et du fabricant de couleurs de vous les procurer bonnes et vous ne sauriez que faire d'une science technique à cet égard. On peut affirmer qu'il n'est pas un artiste au monde qui, actuellement, prépare ses

couleurs : le céramiste lui-même les achète toutes préparées et, comme on dit, surbroyées, prêtes à l'emploi. Mais si personne ne les fabrique, chacun les doit choisir avec discernement. En ce qui nous occupe, nous accorderons la préférence aux couleurs françaises qui, spécialement pour le travail de l'enluminure, nous paraissent bien préférables aux couleurs anglaises et cela par le défaut même qu'on a coutume de leur reprocher, un peu d'opacité. Nous l'avons dit, l'enluminure, pour avoir toute sa valeur, tout son effet, doit être exécutée en gouache; la grande transparence des couleurs anglaises, si recherchée en aquarelle, serait ici un défaut plutôt qu'une qualité, et si l'amateur inexpérimenté hésitait à se servir largement de la gouache dans tous ses tons, il aura déjà dans la couleur française un ton plus ferme et plus soutenu, qui le déroutera moins que celui de la couleur anglaise toujours plus transparente. Ceci dit, il faut reconnaître que les couleurs anglaises sont d'une fabrication remarquable et qu'une fois bien en possession de son art et du maniement de la gouache qu'il doit toujours y introduire, l'enlumineur peut parfaitement les adopter, elles lui rendront d'excellents services.

Pour constituer votre palette, il est constant que l'examen des modèles à reproduire et votre propre expérience vous guideront sûrement; néanmoins comme à tout il faut un commencement, voici comment vous devrez former la palette de vos premiers essais :

Vermillon, — *Carmin*,
Outremer, — *Teinte neutre*,

Cendre verte, — Sépia colorée,
Noir d'ivoire,
Un flacon de Gouache blanche,
Un flacon de Gouache jaune ou de chrome clair,
Godet d'Or jaune ou Or jaune en poudre.

A l'aide de cette première palette vous pourrez exécuter les tons des enluminures les plus simples composées exclusivement d'ornements à rinceaux, filets et rehauts d'or.

Pour un travail plus compliqué, vous ajouterez à votre palette :

Jaune de chrome foncé,
Brun rouge, — Noir d'ivoire,
Terre de Sienne brûlée,
Bleu de Prusse,
Jaune indien.

En y comprenant l'or, cela vous donne une palette de quinze couleurs qui vous permet un travail plus compliqué, sans mélange de tons, qu'en enluminure il faut proscrire absolument dans tout ce qui est ornementation et cela jusqu'à une expérience consommée : tout au plus pourrez-vous faire des dessous variés ou des rehauts de couleurs diverses, mais rejetez toujours les mélanges de tons qui enlèvent au caractère de l'ouvrage. Il est très certain que vous serez obligé d'y venir pour peindre les chairs, mais c'est une ressource qu'il faut d'autant plus ménager qu'elle vous donnera, par l'opposition même des tons simples avec les tons com-

posés un caractère vraiment archaïque et religieux, principe de l'art de l'enluminure.

Enfin une palette complète comprendra outre les couleurs déjà mentionnées :

Vert olive, — Indigo,
Laque indienne, — Mine orange,
Bleu céleste, — Cobalt,
Jaune de Naples, — Ocre jaune,
Or vert, — Or rouge.

Toutes ces couleurs sont essentielles lorsqu'on aborde la figure. Je l'ai dit, ce sont là des indications initiales, car peu à peu vous augmenterez vous-même votre palette et, comme le pastelliste, plus vous varierez vos tons, plus vous emploierez de couleurs nouvelles, dont la juxtaposition plus encore que le mélange doit vous donner d'heureux résultats. Ainsi nous n'avons point mentionné de violet, pourtant c'est une couleur fondamentale et qui, pour les fleurs notamment, peut vous être nécessaire. Comme les couleurs toutes préparées varient à l'infini, l'expérience vous guidera dans le choix judicieux de celles que vous devrez successivement ajouter à votre palette.

De l'Or et de l'Argent

L'or et l'argent sont d'un emploi constant dans les travaux de l'enluminure. On trouve ces deux matières toutes prépa-

rées en petits godets [1]. Mais lorsqu'il s'agit de travaux d'une certaine importance dans lesquels l'or doit être employé largement, comme pour l'enluminure d'un livre d'heures, il y a économie à se le procurer au poids, par gramme, double gramme ou cinq grammes, qu'il faut bien spécifier *or fin*, car autrement on pourrait recevoir du bronze en poudre d'un emploi si fréquent aujourd'hui, mais qui s'altère vite et noircit en très peu de temps. En outre, le bronze, imitation d'or, étant composé de cuivre, est malsain et se tourne vite en vert-de-gris. On doit le rejeter absolument

Pour employer l'or, on le prépare de la façon suivante : on prend un quart, un tiers ou la moitié d'un gramme d'or en poudre qu'on place dans un godet un peu creux, puis, à l'aide d'un pinceau propre, on verse deux gouttes d'eau gommée qu'on laisse couler en passant le pinceau au bord du godet, puis à l'aide d'un vieux pinceau spécialement réservé à cet usage, on amalgame l'or jusqu'à ce qu'il forme une pâte homogène, ensuite on y ajoute goutte à goutte de l'eau pure jusqu'à ce que cette pâte forme un liquide très fluide, mais présentant encore la consistance d'un sirop léger.

On l'essaye alors sur le papier d'essai en passant à plein pinceau une traînée de quelques centimètres. Lorsque cette traînée est bien sèche, on passe le doigt dessus : si l'or s'attache au doigt, c'est que vous devrez ajouter un peu d'eau

1. On préparait autrefois l'or en coquille : c'était, comme pour les petits godets, une petite larme d'or déposée dans une coquille de moule. Cette coquille avait l'inconvénient de ne pas se tenir sur la table, il fallait donc l'avoir constamment dans la main gauche, ce qui était fort gênant.

gommée. Si l'or, tout en se maintenant bien sur le papier, présente un aspect terne, c'est qu'il y a trop de gomme dans votre préparation. En ce cas, il vous suffira, pour la ramener à bien, d'y ajouter un peu d'eau pure et d'or en poudre.

Tous ces essais sont affaire de quelques jours, l'expérience vous guidera peu à peu et vous montrera qu'il est toujours préférable d'avoir à ajouter un peu d'eau gommée. On emploie trois sortes d'or : l'or jaune dont l'usage est le plus fréquent, l'or vert et l'or rouge, dont on devra se servir plus discrètement, mais qui donnent de charmants effets dans les feuillages et certains rehauts d'ornements.

L'argent en poudre, si pur qu'il soit, noircit toujours à la longue. Aussi, pour les ouvrages d'art soignés, lui a-t-on substitué le platine et l'aluminium, dont la trituration est analogue et dont la qualité de ton, si elle est plus sourde d'aspect, est plus fixe et plus durable.

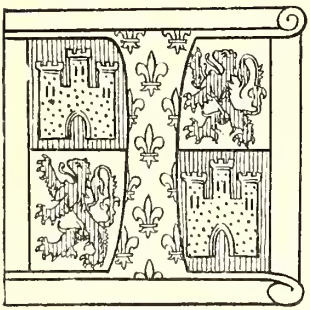
J'ai dit plus haut qu'il était plus économique de se procurer l'or en poudre et au gramme, cela est vrai pour les travaux de longue haleine et les enlumineurs de profession, mais pour l'amateur qui peut craindre la déperdition de quelques parcelles de poudre dans la manipulation, il est préférable de se servir des godets qui contiennent, *ab libitum*, une, deux, trois, quatre et cinq gouttes, selon le prix qu'on veut y mettre et la quantité dont on estime avoir besoin : cela est évidemment plus pratique.

Les Ors et leur Application

De l'Or en relief. — Pâtes à dorer

Les Ors et leur Application

Les Ors à plat



Il faut bien distinguer dans les travaux d'enluminure les fonds d'or mat, de l'or à plat dans les fonds appliqués selon les procédés des anciens qui, sans relief, faisaient précéder l'opération de la dorure d'une apposition légère de leur pâte à dorer plus liquide, par conséquent plus étendue d'eau, ou d'une mixtion de blanc d'œuf ou de gomme arabique pure, ou enfin de gomme adragante. On peut agir de même lorsqu'il s'agit de reproduire une feuille de manuscrit du XVe siècle où nombre de feuillets sont sur fonds d'or passé au bruni en plein. Nous ne nous arrêterons pas à cette méthode, qui n'est en définitive qu'une simplification de la méthode des ors en relief dont nous allons avoir à nous occuper. Au surplus, bien que ces grands fonds brunis donnent à la feuille un effet métallique extraordinaire, et qui s'harmonise parfaite-

ment avec les travaux du passé, par suite de la patine qui a enveloppé ces ors eux-mêmes, nous préférons cependant les fonds d'or mat aujourd'hui plus généralement adoptés.

Ces fonds d'or mat s'appliquent comme une couleur ordinaire sur le vélin, à l'aide de l'or en poudre préparé à la gomme arabique, et ne sauraient présenter la moindre difficulté. Nous aurons à y revenir dans l'exécution d'un modèle en camaïeu or, aussi n'y a-t-il point lieu de nous y arrêter ici.

De l'Or en relief

La pâte.

Ainsi qu'on l'a pu voir dans le procédé des anciens, le relief des ors n'était obtenu qu'à l'aide d'une pâte préalablement apposée, pâte qu'on laissait prendre et sécher pour la dorer ensuite. De même, aujourd'hui, chacun pourra faire faire la pâte à dorer en s'appuyant sur les recettes anciennes qui ont servi de base à tous les produits actuellement dans le commerce et dont le préparateur garde le dosage comme sa propriété personnelle. Cette méthode se résume ainsi : Prendre de la colle de peau, préparée spécialement pour les doreurs, la faire fondre en la mettant dans une petite casserole en porcelaine allant au feu, jusqu'à ce qu'elle soit liquide, en évitant l'ébullition : broyer avec soin du blanc d'Espagne et le pulvériser jusqu'à poudre impalpable, puis verser cette poudre dans la colle liquide en tournant à mesure, à l'aide d'un bâtonnet de verre, jusqu'à ce que le mélange soit bien

complet et forme un amalgame épais, mais non solide. Râper ensuite un peu de bol d'Arménie ou vulgairement d'*assiette à dorcur*, produit spécial qui se vend sous la forme de pâte dure; en mettre en quantité suffisante pour que la préparation se colore d'une légère teinte marron et laisser refroidir. Après le refroidissement complet, cette préparation aura l'aspect d'une pâte gélatineuse très dense, mais non dure.

On l'emploie alors à chaud, c'est-à-dire chauffée à nouveau et maintenue telle au bain-marie durant tout le travail, en la prenant à l'aide d'un pinceau et on l'applique de préférence en plusieurs couches successives, par prudence, jusqu'à l'épaisseur voulue. On pourrait obtenir cette épaisseur du premier coup, mais il est difficile d'en maintenir la continuité; en tous les cas, on doit laisser sécher au moins vingt-quatre heures, puis égaliser le relief au grattoir et passer le brunissoir pour avoir une surface bien unie. C'est sur cette surface qu'on appliquera l'or employé à l'eau gommée, soit en poudre, soit en coquille. Quand le tout est bien sec, on brunit la dent de loup.

D'autre part nous trouvons dans un ouvrage anglais[1]:

« Il y avait deux manières d'appliquer l'or : la première était employée pour étendre une surface large et unie sur laquelle on peignait et, dans certains cas, pour fonds d'ornements : le but était de donner par la juxtaposition de l'or plus de vigueur et d'intensité lumineuse aux couleurs de l'enluminure. L'or en relief était employé pour les gloires ou

1. Manual of Illuminating Cp. Bradly and Goodwin.

nimbes, et auréoles autour de la tête des Saints. Aussi pour reproduire dans le manuscrit les ornements de nature métallique : couronnes, diadèmes et bijoux; enfin il était encore employé pour rehausser de petits ornements ou fleurettes destinés à faire vibrer le sujet.

« Voici comment procédaient les anciens : la première opération est d'étendre sur la lettre ou l'ornement à dorer un enduit nommé Gesso par les Italiens; cet enduit est ainsi composé : prendre par parties égales du plâtre de Paris (blanc de Meudon) et de la terre de pipe, réduit en poudre; faites une forte colle de gélatine ou de colle de poisson, mêlez cela avec la poudre jusqu'à ce que le tout forme une pâte très consistante qui puisse être travaillée avec une brosse : ajoutez un peu de terre grasse d'Arménie pour colorer et donner de la richesse. Étendez une surface unie de ce Gesso sur votre lettre, ajoutez de l'eau gommée pour la détremper si elle est trop dure ou trop épaisse : vous pouvez élever la lettre ou l'ornement à la hauteur qu'il vous plaira, ayez soin seulement de garder la surface bien égale et unie et, pour cela, procédez par couches successives en laissant sécher chaque fois et après l'avoir soigneusement brunie. Lorsque l'embosse est complètement unie, vous appliquez une substance collante, à laquelle l'or adhérera, et nous allons vous indiquer cette substance telle que la composaient les enlumineurs du temps passé.

« Vous prenez une égale quantité de gomme arabique et de gomme ammoniacale réduite en poudre, et moitié de cette quantité de terre grasse d'Arménie. Mélangez-les dans un

mortier avec de l'eau de gomme très pure. Cela formera une pâte épaisse que vous devez humecter avec votre pinceau quand vous devez vous en servir. Sur le fond de Gesso, vous mettez une couche assez épaisse de cette colle, puis vous attendez qu'elle soit prête à recevoir la feuille d'or. Cela sera généralement après dix ou quinze minutes : vous pouvez vous en rendre compte en le touchant. Si la colle est sèche et que cependant elle s'attache au doigt lorsque vous la touchez, elle est prête[1]. Mais si elle graine ou barbouille en la touchant, alors elle abîmera certainement votre dorure. Quand cela est prêt, soufflez sur votre travail et alors, ayant avec le pinceau de chameau ou de martre enlevé un morceau de la feuille d'or de la dimension que vous désirez, vous l'appliquez doucement sur la colle et elle adhérera. Appuyez ferme avec un tampon de soie et laissez reposer. Brossez ensuite avec un large pinceau de chameau bien sec pour enlever l'or superflu. S'il y a quelque partie défectueuse, vous pouvez toucher avec la colle et redorer comme précédemment. La dernière opération pour la dorure est de brunir l'or. Cela doit être fait six ou huit heures après la dorure si le temps est sec, mais s'il est humide ou pluvieux, on attendra plus longtemps. Placez sous votre vélin une plaque de verre ou de métal bien uni et dur : Ayez soin que votre brunissoir, qui doit être en agate ou en dent de chien, soit parfaitement propre, pour cela frottez-le avec un morceau de drap avant de vous en servir. Pour vous en servir, promenez-le douce-

1. Nous disons en français, dans ce cas, que la colle est prise.

ment avec une pression modérée sur l'or en le tournant dans votre main au fur et à mesure que vous avancez. Si vous désirez graver des dessins sur l'or, vous devez employer à cet effet un burin d'agate à pointe non aiguë. Vous remarquerez qu'avec le Gesso, vous pouvez donner à votre dorure le relief qu'il vous plaira. Mais si vous êtes sage, vous ne le ferez pas d'une hauteur immodérée, et cela non seulement parce que cela donnerait à votre travail une apparence clinquante, mais aussi parce qu'il y aurait danger que la pâte craquelât. Que votre jugement et l'exemple soient votre guide. L'autre dorure que nous avons mentionnée est appelée dorure et consiste en or fin ou plutôt en poudre de bronze mélangée à une suffisante eau gommée pour la rendre adhérente lorsqu'on l'étend au pinceau. Pour cela il n'est besoin que de soins et de propreté, même cette espèce de dorure peut être faite en relief si elle est étendue sur une couche de Gesso préparée comme pour l'or en relief, mais cela convient mieux pour faire les hachures des ombres de vêtements et pour des lignes d'or très fines. Vous pouvez quelquefois le relever en gravant des endroits et diaprant avec votre burin la surface éteinte. La poudre d'or mêlée au rouge ou au brun foncé forme une très curieuse et très riche couleur et fera très bien pour un fonds. Si vous le mêlez au brun clair ou vert de mine, cela fera un ton bronze qui peut être relevé avec de l'or pur ou ombré dans les bruns.

« Le godet d'or est très utile pour les petites parties de dorure plate, quelquefois aussi pour celles en relief. C'est une très bonne substitution à la feuille et d'une application à la

feuille; dans quelques vieux traités, c'est la seule manière permise. On peut adopter les indications suivantes : les parties qu'on veut dorer doivent être couvertes avec une colle convenable ou du blanc d'œuf bien battu et délayé avec un peu d'eau. Lorsque cela sera presque sec, on le peindra de nouveau avec le godet d'or. Ceci sec sera bruni avec la touche la plus légère du brunissoir. Pour les grandes surfaces de dorure plate, le papier d'or sera trouvé très utile : on peut le trouver prêt avec une forte solution de glu et de sucre au dos, ce qui, mouillé, fait adhérer fermement à la surface du travail. Quand elle sera étendue, on placera dessus une feuille de papier glacé, puis on aplanira à l'aide d'une serviette ou d'un tampon[1]. Quand on a besoin d'un métal blanc, nous recommandons le godet d'aluminium comme étant moins susceptible de ternir que toute autre préparation. A la composition de ces godets, on ajoute un peu d'eau qui, étant remuée avec un pinceau, les rend prêtes à être employées. »

On le voit, cette méthode de préparation de la pâte et de l'application de l'or est indiquée surtout en vue de l'or en feuille. Nous n'en avons point parlé précédemment parce que cette méthode est difficile pour l'amateur. Le maniement du cahier d'or, la coupe de la feuille sur un coussinet de cuir opérations qui semblent si simples, demandent un apprentissage où l'on perd beaucoup de matière. Je pense donc que si vous aviez de grands fonds à dorer et que l'or à la feuille

1. Nous rejetons absolument l'emploi du papier doré, qui donnerait aux enluminures un aspect vulgaire.

vous parût préférable, il vaudrait mieux donner le travail à exécuter à un doreur de profession : vous y trouveriez économie et la dorure serait plus nette.

Une préparation toute faite et qui est excellente est celle de M. Lucien-Anatole Foucher, calligraphe et professeur d'enluminure, connue sous le nom de pâte-mixtion[1].

Cette pâte-mixtion, comme la précédente, s'emploie à chaud, au bain-marie; il faut avoir soin d'y ajouter quelques gouttes d'eau à mesure qu'elle s'épaissit par l'évaporation, elle doit couler facilement du pinceau sans cependant être trop liquide. Il faut remuer fréquemment à l'aide d'une spatule ou d'un petit bâton de verre et se servir de très petits pinceaux pour l'appliquer en filets : si l'on veut coucher de grands fonds d'or, il faut, employant de plus forts pinceaux, aller très vite et sans hésitation, car la pâte-mixtion, en raison des corps gélatineux qu'elle contient, sèche presque instantanément au contact de l'air et surtout en surfaces étendues. Néanmoins il est bon d'attendre douze heures, surtout en hiver, avant de poser l'or. On applique ensuite l'or comme nous l'avons dit, en revenant, s'il le faut, par deux fois, afin que la pâte soit bien recouverte, et l'on brunit.

Cette pâte-mixtion, de même qu'elle durcit vite à mesure qu'on l'applique, sèche également dans le godet ou pot de la réserve : il ne faut donc pas craindre d'y ajouter de l'eau lorsqu'on la fait fondre au bain-marie avant de s'en servir, car, fondue, elle doit devenir très fluide. Et comme il arrive par-

1. Cette préparation est le résultat de patientes recherches d'un savant moine bénédictin de la congrégation de France.

fois qu'on rejette les meilleures préparations faute d'en bien connaître l'emploi, je répéterai ici qu'il ne faut point tenter d'avoir au premier coup le relief voulu, mais opérer avec patience, et revenir en plusieurs couches minces successives jusqu'à parfait résultat. Si vous avez dans l'étendue quelque inégalité, rectifiez avec un bon grattoir et polissez à la dent de loup.

Un point délicat est de savoir le degré de pression à donner avec la main sur la dent de loup pour le brunissage des fonds.

Pour les gravés d'ornements en pointe sur les fonds mats, une très légère pression analogue à celle qui préside à une écriture ferme suffit amplement. Travaillant avec la pointe de l'agate, vous obtenez un bruni brillant d'autant plus net d'aspect que le contournement de l'arabesque ou de l'ornement gravé sera lui-même plus net et plus précis.

Pour le plein bruni, on doit d'abord polir la pâte à dorer, c'est-à-dire qu'après en avoir égalisé les formes au grattoir on y passe le talon de la dent de loup, puis, l'or appliqué, on frotte vigoureusement en plaçant le travail sur un corps dur, la plaque de verre, par exemple. Quelques auteurs recommandent l'interposition d'une feuille de papier entre la dorure et la dent de loup afin d'éviter l'écaillage de l'or. Nous croyons cette précaution superflue et hors d'usage chez les enlumineurs. L'agate est de nature à approcher l'or sans le noircir, c'est même ce qui vous fera juger de sa belle qualité : quant à l'écaillage, s'il se produisait, ce serait un avertissement heureux du peu de solidité de votre dorure qu'il

faudrait immédiatement retoucher pour éviter que cet accident ne se produisît lorsque le travail sera hors de vos mains.

Enfin pour compléter nos renseignements sur l'application des ors dans l'enluminure, nous extrayons d'un traité de « la Peinture à l'eau [1] », qui paraît au moment où nous mettons sous presse, la méthode suivante :

« Les ors des nombreux anciens manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous, sont en effet d'un relief et d'un éclat extraordinaires aujourd'hui encore. Si l'on veut obtenir des ors aussi beaux et aussi éclatants, il faut suivre le procédé suivant, procédé auquel nous donnerons le nom de « procédé Alfred Olivier », du nom d'un amateur rouennais qui, en exécutant de forts beaux manuscrits, a été amené à étudier les procédés des anciens et a trouvé le mode d'exécution suivant :

« On commence par dissoudre un blanc d'œuf dans un demi-verre d'eau, on agite, puis on laisse reposer pendant deux jours. On décante alors la liqueur jaunâtre et on la met à part. C'est cette liqueur qui va servir pendant tout le temps du travail qui comprend plusieurs opérations.

« La première opération consiste à étendre la pâte destinée à donner du relief aux ors. La composition de cette pâte est encore fort problématique. Le mélange de gélatine et de craie que les doreurs emploient pour les bordures de cadres, par exemple, résiste bien parce qu'elle est étendue sur un fond solide, mais cette même pâte casse trop facilement sur le

1. La Peinture à l'eau, par J. Adeline.

vélin; au moindre pli de la feuille de vélin, la pâte se brise et s'écaille. Il a donc fallu chercher un mélange présentant l'avantage de mieux résister aux cassures. Le premier de ces mélanges n'est autre que le vulgaire mastic des raccommodeurs de faïence, formé de chaux vive qu'on a laissé s'effriter à l'air et que l'on additionne d'albumine; le second est un mélange de sanguine et de vermillon que l'on applique à chaud avec de l'albumine qui doit être chauffée avec grande précaution et au bain-marie, de façon à ne pas être coagulée.

« Cette pâte à gaufrer les ors doit être étendue assez épaisse, sans excès toutefois, et elle doit produire sur le papier l'aspect d'un renflement allant en augmentant au centre de la partie à dorer et s'amincissant sur les bords. C'est sur cette pâte à gaufrer que l'on étend l'assiette à dorer.

« L'assiette à dorer se compose de sanguine réduite en poudre extrêmement fine et additionnée de la liqueur jaunâtre dont nous avons parlé plus haut.

« L'assiette à dorer est d'une application difficile, elle glisse, s'applique inégalement, s'enlève même sous un coup de pinceau donné mal à propos. La grande difficulté consiste à appliquer, aussi également que possible, une couche bien uniforme, sans excès ni maigreur. Si, après séchage, quelques petits points apparaissent non recouverts d'assiette, il faut les retoucher, mais avec une grande précaution, à l'aide d'un pinceau très fin, et en veillant avec soin à ne pas enlever les parties environnantes. Cette application de l'assiette, comme celle de l'or, demandent toutes deux à ce que l'on évite la poussière de l'atmosphère le plus possible. Le moindre grain

de poussière peut compromettre parfois le travail au point d'obliger à le recommencer entièrement.

« L'or peut être appliqué après séchage de la couche d'assiette, soit en feuille, soit en poudre.

« On sait sous quelle forme l'or en feuille est livré dans le commerce. Dans un petit cahier de feuilles de papier rougeâtre, séparées, isolées avec soin les unes des autres, les feuilles d'or sont classées. Sous le moindre souffle, la feuille d'or se soulève et se plisse; en hâlant, au contraire, sur la feuille on l'étend; elle s'applique, se colle, adhère énergiquement sur une surface unie. Les ouvriers doreurs ont une extrême habileté pour enlever au couteau cette feuille frissonnante au moindre souffle, pour la manier, la retourner toujours à la pointe du couteau. Pour celui qui n'en a pas l'habitude, ce maniement est assez difficile, et ce n'est qu'après plusieurs essais infructueux qu'on arrive à enlever une feuille et à l'étendre sur le petit coussin d'étoffe dont se servent les doreurs.

« C'est sur ce coussin que l'on coupe la feuille en petits morceaux à l'aide d'un couteau spécial sans tranchant, qui, appuyé assez fortement sur la feuille, doit la séparer avec netteté.

« On prépare autant de morceaux qu'il est nécessaire pour recouvrir la surface à dorer, sans se préoccuper des contours à suivre; en disposant, par exemple, un morceau carré pour dorer une partie de forme circulaire, mais en combinant cependant ce découpage de telle sorte que les morceaux soient le moins nombreux possible, les coutures, les superpositions

d'une feuille d'or sur une autre laissant toujours des traces, parfois d'un effet désagréable. Disons toutefois qu'en général la partie à dorer dans une miniature étant toujours de peu d'étendue, sauf pour certaines parties, les coutures sont faciles à éviter ; mais il faut toujours avoir présents à l'esprit les inconvénients qu'elles peuvent produire pour ne pas se laisser entraîner à utiliser trop de petits morceaux d'une matière fort chère; car ce que l'économie conseillerait de faire doit, cette fois, être proscrit par la raison. On enlève alors chaque morceau à l'aide d'un pinceau plat spécial formé de très longs poils fins. Ce pinceau auquel les doreurs donnent le nom de palette, doit toujours être conservé dans un état de propreté absolue, et il happe la feuille d'or avec vivacité. On transporte ainsi cette feuille sur la partie à dorer et on la pose. Comme elle adhère plus vivement sur la surface recouverte d'assiette et d'une couche de la solution indiquée que sur le pinceau, elle se détache d'elle-même de ce pinceau. On la tamponne légèrement avec un linge blanc très doux, et on la fait ainsi adhérer dans toute son étendue. Moins elle fait de plis, meilleur sera le résultat. C'est alors qu'avec le brunissoir, on frotte doucement d'abord, puis plus énergiquement, et l'or, qui était d'un ton mat, devient brillant et d'un bel éclat.

« Cependant l'application de l'or en poudre est plus facile que l'application de l'or en feuille, et donne des ors tout aussi brillants; mais on ne doit se servir pour cela que de l'or très pur. L'or désigné dans le commerce sous le nom d'or de *Sèvres* ou d'or à *mille millièmes* est le seul que l'on puisse

employer. Réduit en poudre impalpable, on le délaye dans un godet avec un peu de la solution obtenue ainsi que nous l'avons dit plus haut. Puis, lorsqu'il est passé à l'état de teinte assez épaisse, sans excès pourtant, mais de façon à ne pas épaissir par trop le pinceau, on en passe une couche bien régulière sur toute la surface déjà recouverte d'assiette à dorer.

« On laisse sécher, et, s'armant alors de la dent de loup ou du brunissoir, sorte de crochet d'agate emmanché à une hampe à l'aide d'une virole de métal, on frotte vivement toute la surface dorée. Pour éviter les déchirures, pour ne pas froisser le métal brusquement, on peut interposer entre la surface dorée et le brunissoir une feuille de papier bien satiné; puis, cette précaution prise pour les premiers frottements, on enlève cet intermédiaire et on frotte vigoureusement sur toute la partie dorée. Sous l'influence de ce frottement, le métal prend un beau ton bruni, mais si le moindre grain de poussière s'est interposé sous la couche d'or au pinceau l'or déchire sous le brunissoir. Parfois on peut dissimuler les accidents de ce genre, surtout s'ils se produisent sur une petite étendue, mais en général ils sont difficiles à réparer, et en principe toute dorure qui n'est pas réussie complètement doit être enlevée et recommencée à nouveau sur toute la surface. C'est un parti héroïque à prendre, nous le savons, c'est un long travail à recommencer, de minutieuses opérations à refaire, mais cela est indispensable si on veut obtenir un résultat à la fois d'un bon aspect et d'une grande durée.

« Une bonne précaution à prendre avant d'étendre les ors

sur certains parchemins un peu gras consiste à barbouiller de blanc d'œuf en neige la partie sur laquelle on veut travailler. On laisse sécher, on frotte avec un chiffon de papier, et alors seulement on commence les diverses opérations décrites plus haut. Lorsqu'on enlumine sur du papier du Japon, il n'y a d'autre précaution à prendre que de ne pas froisser inutilement le papier, qui, sous la moindre égratignure, perd son poli nacré et devient rugueux et filandreux. Les ors posés, c'est alors seulement que l'on enlumine à l'aide des différentes couleurs. »

Ainsi qu'on le voit, nous nous sommes étendus le plus possible sur la question des ors, mentionnant les recettes connues qui nous ont paru les meilleures. Mais, il ne faut pas se le dissimuler, la réussite de la dorure est la conséquence d'essais personnels et d'observations suivies. Les préparations toutes faites, telles que la pâte Foucher et celles dont nous indiquons la composition, ont été essayées par nous avec le plus grand soin et nous en garantissons l'exactitude, donc elles sont rigoureusement bonnes et durables. Si donc la pâte que vous avez composée ou achetée faite, durcit à la longue, ajoutez un peu d'eau jusqu'à ce qu'elle se liquéfie à l'usage ; si au contraire elle est trop claire, faites recuire au bain-marie jusqu'à consistance voulue. Mais ne vous rebutez jamais, car la base étant assurée, il ne vous reste en somme qu'une fluidité convenable à obtenir, et, je le répète, cette fluidité sera le résultat de vos observations personnelles.

De même pour les ors, dont l'emploi judicieux ne saurait

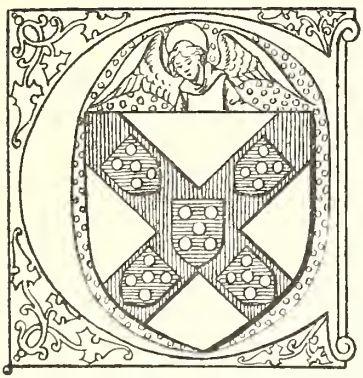
s'acquérir au premier coup, mais dont votre jugement corrigera peu à peu les inexactitudes jusqu'à la netteté la plus complète. En un mot, il est en cette matière une clef à forger ; forgez-la donc avec conscience jusqu'à résultat parfait.

Leçons écrites

Livre d'Heures

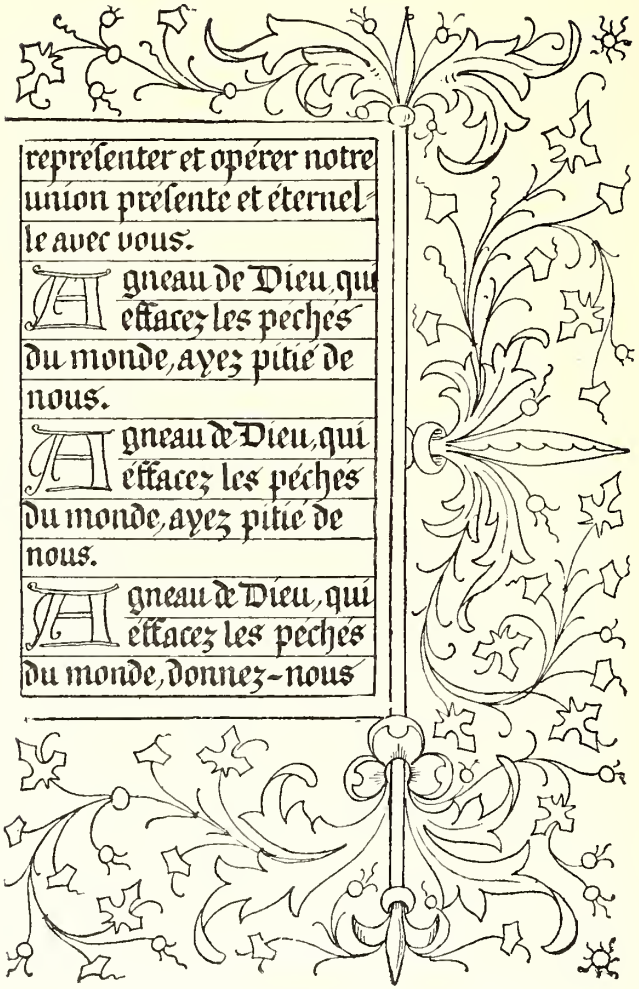
Leçons écrites

Le Livre d'Heures de MMlles Rabeau



Comme complément aux instructions pratiques que nous avons données jusqu'ici, nous ne saurions mieux faire que de vous guider dans l'Enluminure de quelques feuilles du Livre d'Heures de MMlles Rabeau, lequel, composé avec un goût exquis, a réuni tous les suffrages des amateurs, parce qu'il contient à peu près tous les éléments du travail de l'Enluminure, qu'il en comporte toutes les ressources, prête aux applications simples ou composées, s'exécute avec

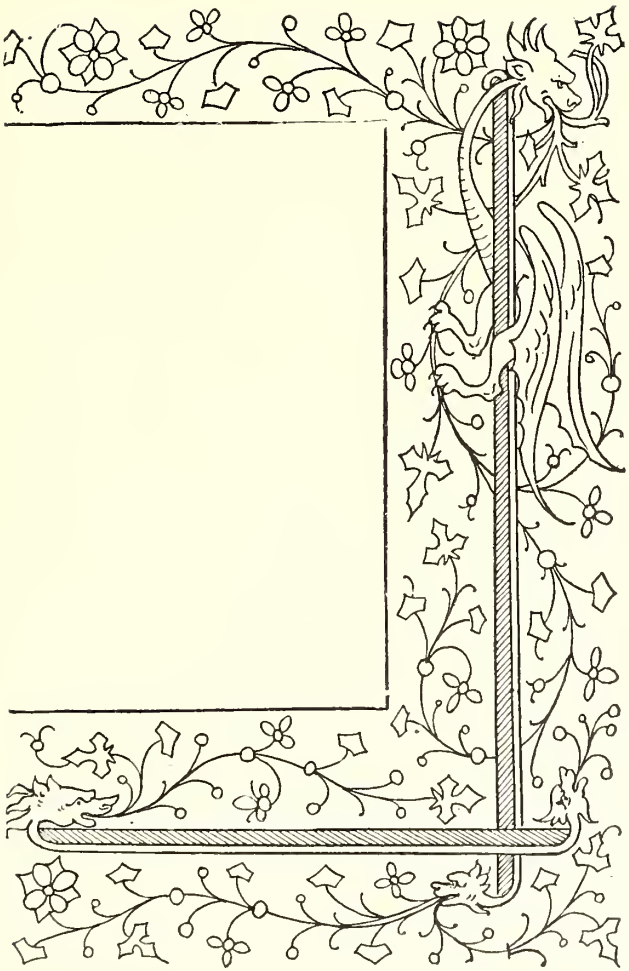
LIVRE D'HEURES DE MM^lles RABEAU



DÉCOR ET SPÉCIMEN DE L'ÉCRITURE

Feuille n° 1.

LIVRE D'HEURES DE MM^lles RABEAU



DÉCOR AVEC SPÉCIMEN DE TEXTE

Feuille n° 2.

fond ou sans fond, sans toutefois présenter de difficultés trop grandes pour l'amateur encore inexpérimenté.

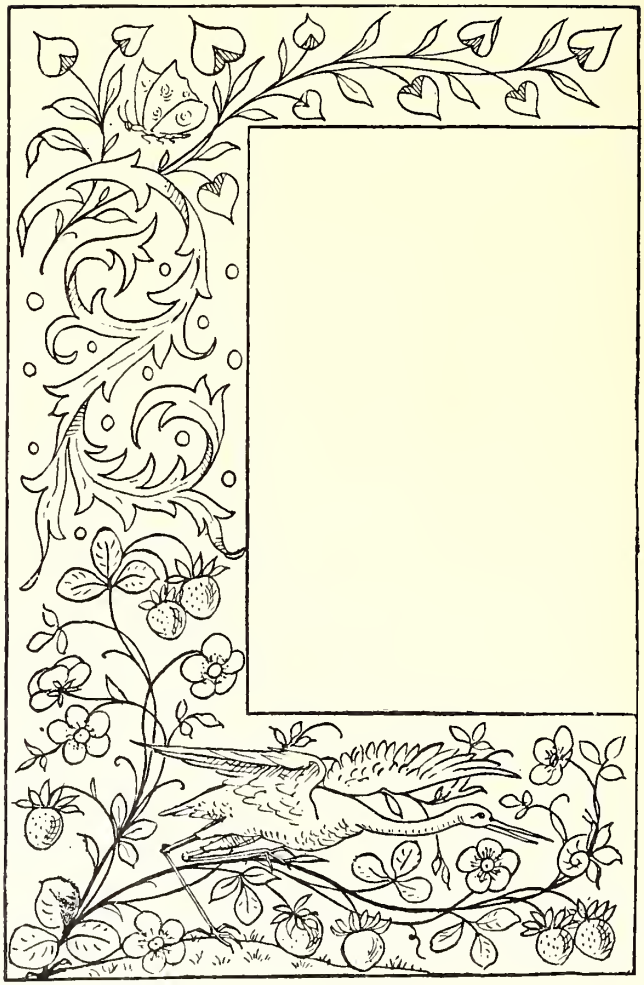
Feuille n° 1. La Flèche, corps d'attache de l'ornementation, s'exécutera en or jaune, soit à plat, soit en léger relief, petite épaisseur, car, l'ai-je dit, il ne faut point abuser du relief qui, dans un livre, établit une distance d'épaisseur entre chaque feuillet et peut nuire à la bonne présentation de l'ouvrage. Les arabesques, en tons variés de bleu et de rouge soit vermillon ou outremer additionnés de blanc de gouache pour la première apposition, fermes pour la seconde; pour les ombrés, on ajoutera un peu de carmin pour le rouge, de l'outremer à nouveau pour le bleu. Les feuilles attachées aux filets seront exécutées en or plat ou léger relief, soit toutes, soit en alternant le plat et le relief. On pourra conserver les filets imprimés ou les rehausser de couleur, soit à la plume en délayant la couleur, soit au pinceau fin, ce qui est toujours préférable, en employant la couleur comme pour les ornements. Ne jamais oublier l'essayage de ce qu'on va poser, sur un papier *ad hoc*, puisque, dans l'enluminure, plus que partout ailleurs, tout coup porte et que la réussite dépend de la franchise d'une touche primesautière.

Deuxième feuille. Montant d'appui ou bâton or dans la partie taillée, la réserve du blanc imprimé sera peinte en rouge vermillon. Puis on attaquera la Chimère, point saillant du dessin et dont la tête sera peinte en bleu clair (outremer et gouache), le corps bleu plus foncé, outremer et gouache en

dégradé, l'aile du premier plan en rouge, vermillon ombré de carmin, celle du deuxième plan en jaune de chrome foncé ombré de carmin; les pois et les feuilles carrées or à plat ou léger relief, au bruni; enfin on alternera les fleurettes en rouge vermillon et bleu d'outremer.

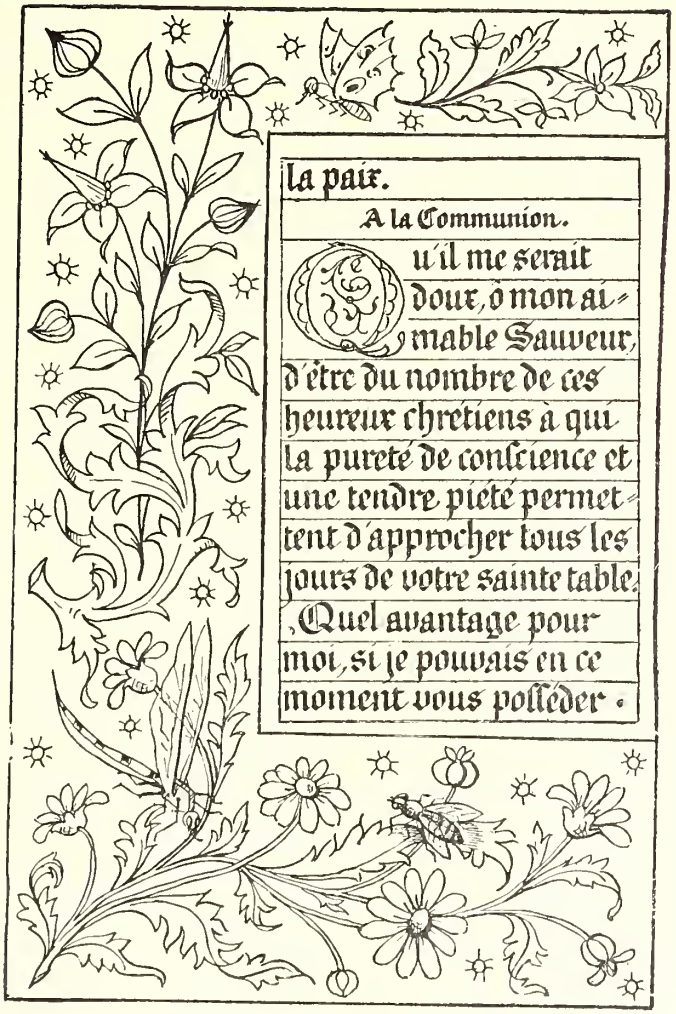
Troisième feuille. On devra sur cette feuille essayer le fond d'or. Le travail minutieux du fond d'or mat demande une certaine dextérité de main si vous ne voulez perdre le trait qui doit vous guider pour les ornements. Pour cela nous pensons qu'il est préférable de partir de l'ornement pour aller vers la limite du cadre extérieur, en faisant tourner le travail à mesure qu'on avance. Les arabesques seront traitées en vert et rose foncé de la façon suivante : pour le vert, mélange d'indigo, jaune indien; blanc de gouache, pour la teinte mixte. Les rehauts en clair additionnés de blanc, les ombres à l'outremer, les roses, seront obtenus par un mélange de carmin et de blanc, une pointe de brun rouge pour la teinte plate, avec addition de blanc pour les clairs, de carmin pour les ombres. Pour ces deux tons, on doit préparer dans un godet à part de la palette suffisamment de teinte plate pour exécuter toute la feuille sans avoir de raccord de teinte à faire, car l'identité parfaite est toujours difficile à obtenir; de même, et pour ne point éclaircir ou foncer la teinte mère, vous devez avoir deux pinceaux distincts pour les rehauts de clair ou d'ombre : prendre d'un pinceau dans le godet préparé et porter sur la palette la partie de teinte à foncer ou à éclaircir, et faire cette opération avec le second pinceau.

LIVRE D'HEURES DE MM^lles RABEAU



Feuille n° 3.

LIVRE D'HEURES DE MMlles RABEAU



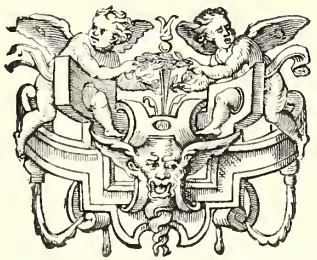
FEUILLE AVEC SPÉCIMEN DE TEXTE

Feuille nº 4.

De cette façon, la teinte mère restera pure jusqu'à la fin du travail.

Quatrième feuille. Cette dernière feuille, que nous donnons en exemple, est une seconde application de la troisième et qui doit être conduite, comme elle, sur fond de couleur. On peindra ce fond en vert comme il est indiqué pour l'arabesque de la troisième feuille, indigo et jaune indien; l'arabesque or et bleu d'outremer, les fleurs du haut et celles du bas en jaune de chrome foncé, ombrées de carmin, les fleurs du côté en bleu pâle, gouache blanche et peu d'outremer, et en rose, gouache blanche et peu de carmin; les feuilles en vert plus clair que le fond, l'oiseau couleur d'un rouge-gorge, c'est-à-dire telles sont les indications qui nous ont paru nécessaires pour l'exécution de ces quatre planches. Si vous êtes débutant, inexpérimenté dans l'art de l'aquarelle et du maniement du pinceau, nous vous engageons à exécuter d'abord un fragment de ces feuilles à l'aide d'un calque ou report. D'autre part, si vous les exécutez avec fond, or ou couleur, il est bon de prendre également un calque, si vous n'êtes expérimenté pour le dessin, car le tracé pourrait s'en perdre dans l'exécution du fond : le calque aidera votre mémoire. Enfin, il faut bien le dire, quelque minutieuses que soient nos indications, nous n'avons pas la prétention qu'elles remplaceront jamais quelques bons conseils reçus directement du professeur spécial d'Enluminure, qui seul peut diriger d'une manière efficace vos premiers essais, vous économiser beaucoup de temps perdu en recherches et en

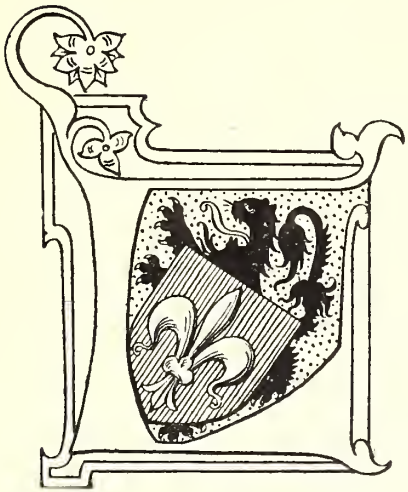
tâtonnements de toute sorte, enfin vous donner la sûreté de main et la confiance en vous-même nécessaires à la bonne exécution de tous travaux d'art.



Deuxième Leçon

PAROISSIEN DE LA RENAISSANCE

D'après Geoffroy Tory — Lucas Cranach
Albert Durer, etc.



La feuille de notre gravure n° 5 doit être traitée en camaïeu or. Ce camaïeu peut s'exécuter de différentes manières, mais la plus pratique à notre avis est la suivante :

Passer d'abord sur la partie à dorer une teinte faite de sépia et de Sienne brûlée, un quart sépia, un demi-Sienne brûlée, de façon que le ton soit chaud. Sur cette teinte, appliquer l'or à plat au pinceau comme il a été dit plus haut. Quand le fond d'or est bien sec et très égal, décalquer à la pointe sur le papier plomba-

giné le dessin à reproduire très finement et très légèrement de façon à ne point érailler le papier.

Lorsque le dessin se trouve ainsi reporté sur le fond or roux, on prendra un nouveau ton d'or plus brun et plus chaud encore que le fond, et l'on dessinera au pinceau n° 2 en suivant tous les contours qui se trouvent dans l'ombre. Puis on fera le corps de l'ornement en un ton intermédiaire, et enfin l'on rehaussera les lumières d'un ton plus clair et d'une touche franche et hardie.

Il suffira ensuite de raccorder certaines parties dans les endroits où l'ornement est un peu plus important et d'harmoniser le tout de façon que l'œil y soit satisfait. Enfin on enlèvera l'ornementation du dessin sur le fond, par le travail de l'ombre portée qui devra tenir, comme valeur, en un ton intermédiaire un peu plus foncé entre l'ombre du dessin ornemental lui-même et le ton du fond. Il faut bien prendre garde de faire toucher cette ombre au dessin même et avoir soin de laisser un léger intervalle entre le dessin, l'ombre portée et le fond.

PAROISSIEN DE LA RENAISSANCE

AUX SALUTS DE LA PASSION. 69.

In amando Christum Deum,
Ut illi complaceam.
Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati.
Pœnas mecum divide.
Fac me pie tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta Crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.
Virgo virginum præclara,
Mihi jam non sis amara;
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.
Fac me plagis vulnerari,

sus-Christ, mon Dieu, afin que ma peine fixe ses regards.

Sainte Mère, gravez profondément dans mon âme les plaies de Jésus Crucifié.

Partagez avec moi les souffrances que vous ressentez à la vue de votre Fils couvert de blessures.

Puissent mes larmes se mêler à vos larmes, et puissé-je compâtir à la passion du Christ, pendant toute ma vie.

Permettez-moi de rester avec vous au pied de la croix, car je désire m'associer à votre affliction.

Vierge des Vierges la plus sainte, soyez bonne toujours, ne repoussez pas ma prière, et accordez-moi de me lamenter avec vous.

Souffrez que moi aussi je sois brisé par la mort du Christ et que j'éprouve l'angoisse de ses plaies.

Oui, que mon corps soit déchiré, et que, par amour pour

Gruel et Engelmann, éditeurs à Paris.

Troisième Leçon

DESCRIPTION ET COLORIS

de la

JEANNE D'ARC

De H. Van Driesten

Un de nos plus habiles artistes, M. Van Driesten, a eu l'heureuse pensée de composer une importante pièce à enluminer, et il a pris pour sujet notre vénérée Jeanne d'Arc, la grande Française dont le nom seul fait battre tout cœur français. Nous avons pensé que le plus grand succès est réservé à cette œuvre toute populaire; aussi n'avons-nous pas hésité à l'adopter pour une leçon de coloris que chacun, d'ailleurs, pourra modifier à son idée.

Description de la Jeanne d'Arc

Inspirée des plus belles miniatures du XVe siècle, cette page[1], consacrée à la gloire de la Vierge de Domrémy, rap-

1. Dimension de l'original : 0,64 × 84. Paris, Strauss, éditeur.

pelle, par sa composition, les plans heurtés, la perspective naïve, l'éclat voulu des tons, le fini et l'abondance des détails, les œuvres contemporaines de Jeanne d'Arc.

Jeanne, revêtue de sa brillante armure, enrichie de lambrequins échancrés en velours bleu doublés de satin blanc; sa jupe, en brocart damassé blanc, est semée de fleurons en grisaille; la bordure de cette jupe est d'or brodé; son ceinturon, ses éperons et étriers également d'or.

De sa main gauche, elle tient sa bannière de tarlatane blanche où elle avait fait peindre sur des nuées le Sauveur que deux anges viennent adorer; ce groupe repose sur un arc-en-ciel. La hampe est dorée ainsi que la lance, le bout est en fer.

Le cheval blanc qu'elle monte est caparaçonné d'une étoffe bleue damassée d'ornements obtenus par contraste; la trame est d'or; la bordure, comme celle de la jupe, est d'or de différents tons; la doublure est de pourpre, comme le harnachement, dont les boucles et plaques sont aussi d'or.

Jeanne occupe le premier plan avec son page, qui tient le cheval en laisse de sa main droite, et de la gauche porte le heaume de l'héroïne. Il est vêtu à la livrée de la maison de France : toque en drap d'or, le justaucorps bleu, maillot blanc rayé d'or.

Derrière elle, son frère, Pierre d'Arc, armé de pied en cap, tenant l'épée de l'héroïne et la contemplant. Au second plan, près de Jeanne, le hérault Montjoye tenant l'oriflamme; plus loin, un groupe formé du hérault d'armes de France tenant la bannière royale, marchant à la droite de Charles VII dont

l'armure d'or, le cimier en fleur de lys, les manches et le bâton de commandement de pourpre, le cheval caparaçonné de France, indiquent l'importance; à sa gauche, d'Alençon avec son cimier en plumes de paon.

Vient ensuite un cortège nombreux, en tête duquel sont La Trémoille, le comte de Boulogne, l'amiral de Culan, le maréchal Rays, etc., etc.; l'armée débouche de toute part, des coteaux environnants, comme du château des Sept-Saults que l'on voit au centre de la composition, où le roi s'était arrêté la veille de sa rentrée à Reims.

A droite du tableau, devant Jeanne, se déroule la ville de Reims, avec son enceinte fortifiée, ses tours et tourelles nombreuses d'où émergent les tours de la cathédrale. A la porte où l'armée se présente, le clergé, l'archevêque en tête, vient en grande pompe recevoir le roi et la glorieuse libératrice.

Dans le ciel, trois anges symbolisent la vie de Jeanne, le premier lui apporte son cri de guerre Jhésus Maria, inscrit sur une banderole blanche, le second lui tend une couronne, le troisième porte une palme d'or : voilà pour la miniature, l'encadrement achève l'allégorie.

Autour de la composition, un motif d'or en relief, dans lequel se déroulent, reliés par des entrelacs, des fleurons rouges et bleus rehaussés de gouache blanche, le tout incrusté et finissant dans le haut par deux fleurs de lys en tons d'or.

Aux angles, des bouquets d'œillets, de roses, de bluets et de marguerites, des rinceaux de lierre et de houx en or en relief vigoureusement sertis en noir, auxquels sont attachés

épars des fleurs et des fruits aux couleurs les plus vives; dans le haut, les armes de Charles VII, sommées de la couronne fleurdelisée, le tout supporté par deux cerfs ailés d'argent, colletés chacun d'une couronne fleurdelisée de même. Dans la grande marge extérieure, mêlées dans les ornements et supportées par ceux-ci, les voix de Jeanne; dans le haut, sainte Catherine; au centre, saint Michel; dans le bas, sainte Marguerite.

Enfin, dans le bas, sont suspendues les armes de Jeanne d'Arc, que des anges semblent garder, et qui portent ses paroles au moment du départ pour Reims : Je ne durerai qu'un an, il faut mettre cette année à profit.

Enluminure

Transporter le calque sur le vélin en bleu ou en sanguine, puis au pinceau reprendre le trait avec du carmin pour lui donner de la fermeté, et rectifier les déviations du calque, s'il en existe.

On commencera par l'exécution du ciel qui comporte trois tons bien distincts : le haut, composé de bleu d'outremer, d'ocre jaune, de terre de Cassel et de blanc d'argent. La surface à couvrir étant fort grande, c'est à l'aide du pinceau de martre plat qu'on étendra la teinte préparée en quantité suffisante pour bien couvrir sans reprises et en procédant assez rapidement pour pouvoir, avant que cette partie ne soit sèche, y juxtaposer le deuxième ton, partie médiane du ciel, plus pâle, et qu'on obtiendra par l'adjonction de blanc et d'ocre jaune. On procédera de même pour le bas du ciel.

Quand les plans successifs du ciel sont posés, on place les nuages, composés d'une pointe de noir d'ivoire et de blanc, et du ton le plus pâle du ciel. Puis on laissera bien sécher. Lorsque les tons sont parfaitement secs, les contours et les silhouettes convenablement sertis, on trempera le pinceau plat dans une eau très pure, et après l'avoir essoré sur un chiffon, lui laissant cependant assez d'humidité pour impressionner la couleur, on passera rapidement et par partie sur tout le ciel, et lorsque ainsi la couleur est rendue maniable par l'humidité, on fond ensemble les tons préalablement juxtaposés et les nuages, en lui donnant cette douceur qu'aucun autre mode ne saurait rendre.

L'opération, sans doute, est fort délicate, et l'on ne saurait arriver à couvrir nettement une aussi grande surface qu'après des essais successifs sur des surfaces plus restreintes; mais nous supposons que l'amateur qui entreprendra l'enluminure d'une page aussi capitale n'est pas à son coup d'essai dans l'emploi des couleurs, et surtout de la gouache qui, avons-nous dit, présente toutes les difficultés d'une peinture en détrempe. Or, il faut bien se rendre compte que de la belle exécution du ciel dépend la réussite complète de l'œuvre entière à laquelle il sert de fond. On ébauchera ensuite, à plat, en commençant par les lointains du paysage avec le ton du ciel additionné d'un peu de vert, mais en très faible quantité; le château du fond est obtenu à plat par le ton des nuages qui supportent les anges; puis, se rapprochant progressivement, on continuera par la verdure du paysage en ajoutant du cobalt et du jaune de chrome, puis les hauteurs de

droite en ajoutant de l'ocre brune, du bleu de Prusse et du chrome foncé. On observera que le ton du ciel joue un rôle important, qu'il est la base de composition de tous les autres, ce qui donne à l'ensemble une harmonie générale.

On procédera de même pour la cathédrale et l'arrière-plan de la ville en se servant du ton des lointains, qui vient d'être expliqué, auquel on ajoutera une pointe de carmin et du bleu le plus foncé du ciel, puis on posera le ton des pierres des murailles, composé de blanc d'argent, de terre d'ombre, d'ocre jaune et de noir d'ivoire, en commençant par la partie la plus éloignée, et en fonçant le ton à mesure qu'on se rapproche des premiers plans.

Le terrain du second plan, rendu par le même ton que celui des murailles les plus éloignées, donnera une opposition vigoureuse, et fera valoir les terrains du premier plan, exécuté avec des couleurs aussi vigoureuses que le permet la gouache. Voilà donc tout le paysage en place, et si nos tons sont justes (ce dont on s'assurera en s'éloignant un peu), on aborde le sujet principal. Les anges, qui comblent le vide du ciel, seront, comme les personnages du second et du troisième plan, obtenus par des tons posés à plat, composés avec ceux qui ont servi pour le paysage et les fonds, ce qui conservera aux premiers plans toute la vigueur voulue eu égard à l'importance du rôle qu'ils remplissent dans la miniature. Une palette assez restreinte en somme suffit amplement à ce travail : le bleu outremer ou le cobalt, le blanc, le noir d'ivoire, l'ocre jaune, l'ocre brune, la terre de Sienne brûlée, le bleu de Prusse, le jaune de chrome, le vermillon et le

carmin, en tout dix couleurs, permettent, avec l'or, d'obtenir la multiplicité des tons que compose un sujet aussi intense que celui qui fait l'objet de cette leçon.

L'ensemble entièrement ébauché, on jugera parfaitement des moyens nécessaires pour l'exécution finale et, si l'on a eu soin de conserver assez de chaque couleur qui a servi à l'ébauche, on emploiera ces mêmes couleurs pour les lointains d'abord, puis sur tout le reste en procédant par hachures et pointillés, par superpositions et fondus, mais n'oubliant jamais que sur vélin il faut toujours éviter de revenir deux fois à la même place pendant que la couleur est humide, sous peine de faire sauter les dessous, ce qui forme des vides, où le raccord le mieux fait laisse toujours une trace ineffaçable. L'excès d'humidité dans le travail occasionne un autre inconvénient, aussi irréparable que le précédent : l'eau s'étendant sur une certaine surface, laisse sur les bords, une fois que le tout est sec, une délimitation très nette, un cerne brillant et plus foncé, résultat de l'amoncellement de gomme que contient la gouache, laquelle se trouve repoussée aux contours.

Entrer dans de plus amples détails pour l'exécution de chaque personnage nous paraît superflu, attendu que ce qui constitue véritablement une œuvre d'art est l'harmonie de l'ensemble. Or, on exécutera tous les personnages et attributs des premiers plans en tons plus vigoureux sans doute, mais en y mêlant toujours des tons du ciel et les gris des lointains, tout en s'inspirant pour le détail des miniatures du XVe siècle dont on aura gardé le souvenir.

Quatrième Leçon

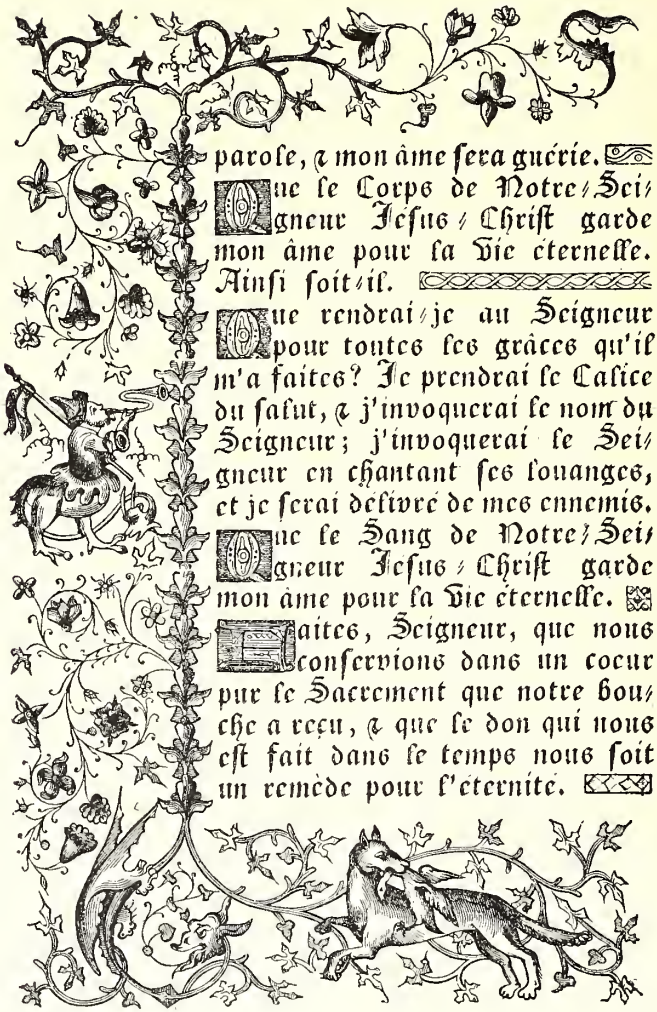
LE LIVRE D'HEURES

de Mlle A. Guilbert[1]

POUR exécuter la miniature de cette feuille, on devra commencer par peindre toutes les tiges et les feuilles des petites plantes qui forment l'ornementation en vert clair, que l'on obtiendra avec une pointe de vert mélangée à la gouache assez liquide de façon qu'elle ne forme point d'épaisseur sur le papier. Les nervures s'obtiendront ensuite sur ce ton uniforme par un ton plus foncé, en vert, et chargé plus ou moins de couleur selon que la nervure est dans la lumière, la demi-teinte ou l'ombre. On peut aussi faire les tiges rouges et les feuilles vertes, les petites fleurs rouges, violettes ou bleues, en procédant toujours par l'apposition de la teinte

1. Gruel et Engelman, éditeurs à Paris; tiré à 500 exemplaires et 12 sur parchemin.

LIVRE D'HEURES DE Mlle A. GUILBERT



parole, & mon âme ſera guérie.

Que le Corps de Notre-Seigneur Jeſus-Chriſt garde mon âme pour la Vie éternelle. Ainſi ſoit-il.

Que rendrai-je au Seigneur pour toutes les grâces qu'il m'a faites? Je prendrai le Calice du ſalut, & j'invoquerai le nom du Seigneur; j'invoquerai le Seigneur en chantant ſes louanges, et je ſerai délivré de mes ennemis.

Que le Sang de Notre-Seigneur Jeſus-Chriſt garde mon âme pour la Vie éternelle.

Faites, Seigneur, que nous conſervions dans un cœur pur le Sacrement que notre bouche a reçu, & que le don qui nous eſt fait dans le temps nous ſoit un remède pour l'éternité.

générale gouachée et la nervure en un ton de même qualité plus soutenu en couleur, comme il est indiqué plus haut au sujet du vert. Lorsqu'il se trouve des animaux ou des personnages, employez les tons qui vous semblent les plus naturels possible en les simplifiant pour les ramener au ton général local de la teinte plate — par exemple un singe sera rendu par un ton brun composé de sépia colorée ou de Sienne brûlée comme base, très étendu pour la teinte plate et rehaussé du même ton dans les ombres en plus vigoureux.

Si dans le modèle vous voulez remplacer la couleur par l'or, variez les tons d'or en exécutant les grosses tiges en or rouge, les petites en or jaune ou vert. De même que pour la couleur vous ombrerez les tons d'or en ton sur ton de même nuance. Les petits ornements qui se trouvent près du texte seront modelés en or avec points violets ou rouges toujours modelés dans leur tonalité propre. Les relevés des feuilles ornementales doivent toujours être d'un ton différent, afin d'en bien faire sentir l'opposition. En résumé, on devra, suivant l'ornementation, répandre un ton général qui constitue l'harmonie de la feuille sans opposition choquante ou heurtée. Enfin les lettres majuscules devront se détacher en or sur un fond bleu ou rouge, ou en couleur sur un fond or qui sera relevé de petits ornements brunis à la pointe. Les bouts de lignes seront aussi variés que possible, mais toujours exécutés dans un ton général en harmonie avec celui de la feuille qu'ils complètent.

D'après les quelques indications bien succinctes que nous venons de donner, on voit qu'en suivant la même méthode

il est aisé de peindre les autres feuilles du même ouvrage. Il suffit de modifier le ton local de chaque feuille et de donner à celle-ci une harmonie particulière qui la différencie des autres, afin d'obtenir un travail enluminé selon les règles de l'art, et comprenant les qualités indispensables à la belle présentation d'un livre d'heures, l'harmonie et la variété.

Canons d'Autel et Miniatures

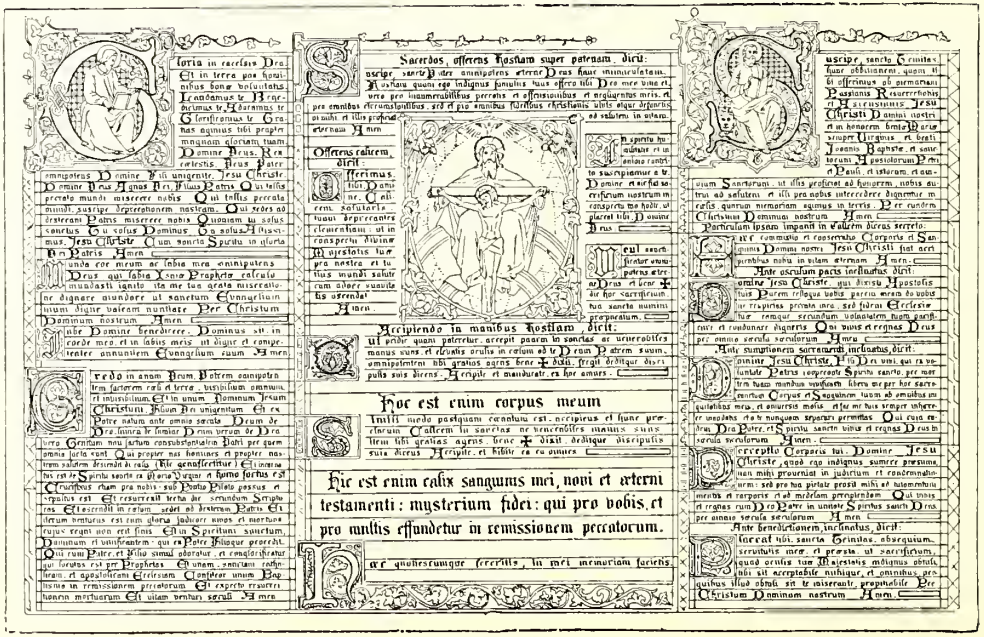
Cinquième Leçon

Exécution d'un Canon d'Autel[1]

Le Canon d'Autel que nous nous proposons d'enluminer sera tout d'abord tendu sur une planche à dessin comme il a été indiqué pour les peaux de vélin, en ayant soin de prendre le moins possible sur la feuille par le recouvrement des petites bandes, afin de ne pas diminuer sur les marges qu'autant qu'il sera nécessaire d'en cacher par la feuillure lors de l'encadrement. Cette précaution prise, on devra recouvrir d'un bandeau de papier le sujet du milieu et le panneau de droite, afin de conserver au travail toute la fraîcheur. Le Gloria et le Credo restant seuls à découvert, on commencera le travail de l'Enluminure par l'application de l'or mat en exécutant d'abord la ligne placée immédiatement au-dessus de *Gloria in excelsis Deo*, et tout

1. Desgodets et Gérard, éditeurs à Paris.

Canon d'Autel



le fond de la lettre G, ornée et à miniature, fond sur lequel on réservera : 1° le G qui sera rendu par un fond rouge orné de filets de gouache blanche, et chantourné d'un filet de bistre ou de noir d'ivoire; 2° les trois écoinsons en bistre à feuille de vigne en vert foncé. Pareillement on rendra par un filet d'or mat et feuilles vertes et or le sarment qui court au-dessus de la ligne initiale. On descendra ensuite la bande du cadre qui entoure le Gloria, en fond bleu d'azur quadrillé d'or à points d'or au centre, avec interruption au dos de la capitale C du Credo, et ce en or mat uni jusqu'à la hauteur de *Crucifixus etiam*, où l'on reprendra la bande descendante dudit cadre en fond rouge quadrillé d'or ou pointillé, ou en barres obliques de gauche à droite, jusqu'à la ligne finale, laquelle sera en or plein rechampi d'un trait au bistre faible à l'intérieur, plus fort à l'extérieur.

Le centre de la capitale C du Credo sera exécuté sur fond vert soutenu bordé d'or à filet bistre avec ornements à la pointe en plus clair ton sur ton. L'intérieur du C lui-même recevra un fond noir d'ivoire avec sarments en vert clair et feuilles, celle du bas en vert, celle du haut en rouge avec lumière blanche, lesdites feuilles se détachant sur fond d'or mat. L'ornementation se trouvera ainsi terminée, sauf la miniature qu'on devra rendre par des à plats les plus simples possible : la figure et les mains en ton de chair naturelle, la tunique en jaune ombré de bistre, le manteau en bleu ombré noir. L'ange sera peint d'un ton gris très clair rehaussé de blanc pour les lumières; les auréoles en or bruni se détachant, celle de Jésus, mi-partie sur le fond mat, mi-partie sur

le fond rouge de la lettre G. Veillez, lorsque votre travail sera terminé, à ce que l'harmonie en soit parfaite.

Vous passerez ensuite à la seconde partie du Canon, partie centrale la plus importante comme décoration et que vous traiterez de la manière suivante. Encadrement rouge avec intervalles bleus de *pro omnibus* jusqu'à *offereus* et contre la capitale Q de *qui pridie*. Le sarment qui court le long de la bordure supérieure exécutée en or mat rechampi de bistre sera rendu en or mat à feuille bleu cobalt, une ou deux en or mat pour en varier l'aspect. La lettre initiale S du *suscipe*, sur fond de rouge passé, sera en bleu cobalt avec rehauts de lumière en bleu plus clair, chargé de gouache blanche; les intérieurs de l'S, en fond or et à feuilles vertes et fleurettes rouges éclairées de blanc. L'O de *offerimus* sur fond bleu encadré d'un filet d'or, sera peint en rouge cerné de bistre; les feuilles de l'intérieur de la lettre, en vert rehaussé d'or. Le Q de *qui pridie* sur fond rouge encadré d'or sera rendu en bleu avec centre à fond d'or, orné de feuilles vertes rechampies de blanc sur fond noir ou bistre; les fleurs en rouge dégradé, éclairées de blanc. L'S de *Simili* sur fond d'or, en rouge avec myosotis bleu à points blancs, et feuilles vertes. Enfin l'H de *Hæc quotiescumque*, enclavée dans l'ornementation finale de la feuille, sera rendue en rouge sur fond bleu, avec centre en or mat qui servira aussi de fond à l'ensemble de l'ornement du cadre, le rinceau sera rendu en bistre clair avec intérieur en bistre plus foncé, fleurs et ornements variés en bleu et en rouge, avec accent de lumière en ton plus chargé de gouache blanche ou blanc pur.

Les bouts de lignes seront variés et rendus en rouge, vert, rouge, bleu, au milieu desquels vous ferez un ornement en or à la pointe du pinceau, simulant un gravé et également varié de formes, renversés, losanges, pointillés, etc. L'I de *In spiritu* et le V de *Veni sanctificator* sur fonds très pâles en rouge et bleu avec fleurons en bleu clair chargé en gouache blanche. Il vous faut, en ce qui concerne les fleurons extrêmement légers qui se trouvent à l'intérieur des lettres, exercer votre mémoire et votre main à les retrouver une fois le fond placé, car souvent l'imprimé disparaîtra complètement.

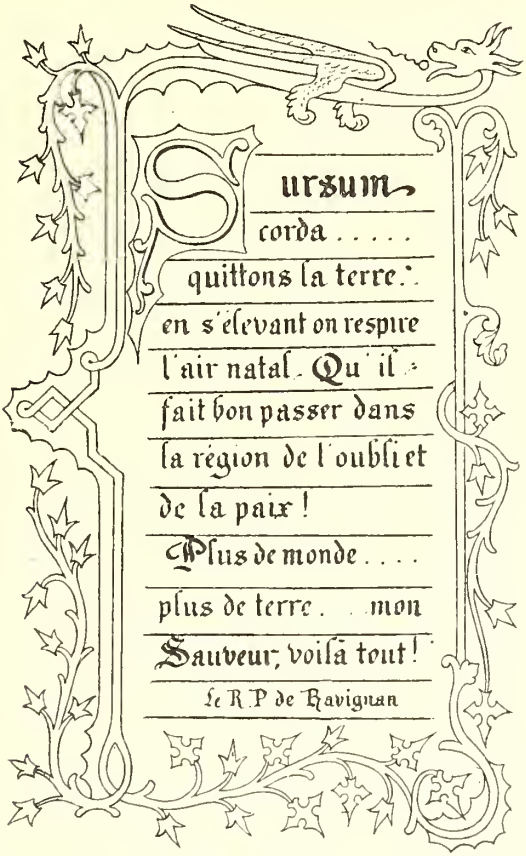
La miniature centrale sera rendue de la façon suivante : le fond entre le sujet et les dentelés en or mat avec rayons en bistre ; Dieu le père, figure en teinte naturelle, ton plat, barbe blanche, très légèrement de façon que l'imprimé vous donne les ombres et les détails des yeux, du nez, de la bouche, etc..., de même pour le corps et la tête du Christ ; le manteau en rouge, avec intérieur vert olive, lumières gouachées, ombres en bistre; la robe en rouge, même travail; la draperie de Jésus, en gris clair fait de blanc et une pointe de noir, avec lumière en blanc pur, les creux en bistre; les auréoles, or bruni et rouge foncé ; les dents en bleu azur, l'arc-en-ciel du fond en rouge, dégradé, suivi d'un filet blanc, de jaune, d'un autre filet blanc, enfin de bleu, le tout en teintes fondues; le fond des écoinsons en gris perle afin de s'harmoniser avec la robe des anges qui sera rendue en gris plus clair, et dont les ailes seront peintes en rouge et vert, tons dégradés, et la partie supérieure à la gouache blanche

pour la lumière ; les deux ornements du bas fond sur bistre en rouge et en jaune, le reste des feuilles et ornements en vert et jaune variés, le vert juxtaposé au bleu, le jaune au gris; enfin le filet de l'encadrement sera en bistre clair, rechampi d'un trait de même couleur en beaucoup plus foncé.

La troisième partie du canon, *Suscipe sancta trinitas*, sera exécutée dans la même harmonie et par conséquent les mêmes tons que les deux premières, en ayant soin d'intervertir les couleurs de façon à avoir un rouge vis-à-vis d'un bleu, par exemple pour les bouts de lignes, et puisqu'il y en a davantage dans cette feuille, on ajoutera le vert pour les bouts de lignes 2 et 5. De même dans l'encadrement, on fera le fond rouge du bas de la grande capitale au sommet de la capitale D de *Domine* où l'on prendra le bleu jusqu'au bas de la capitale P de *Perceptio* pour reprendre le fond rouge. Les ornements y seront en or mat comme précédemment. La grande capitale S à miniature de *Suscipe* sera exécutée comme celle de la première partie sur fond or, mais avec la lettre S en bleu azur très clair avec gravés en blanc pur. La miniature comme il a été dit, avec tunique en vert olive et manteau en rouge passé.

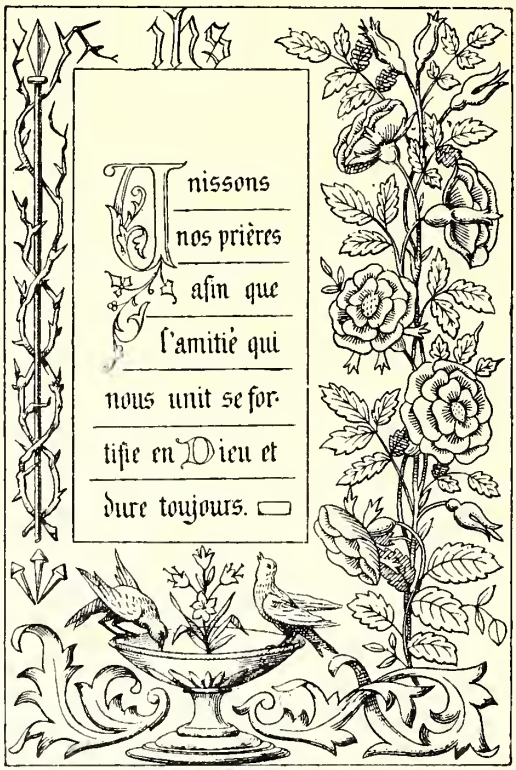
Il faut, je l'ai dit, que l'aspect général de la feuille soit dans une harmonie douce à l'œil, sans coloration heurtée, et si vous vous procurez le modèle en couleur, veillez à ce que votre peinture soit plus fondue et plus tendre d'aspect que celle de la chromolithographie, dont les couleurs broyées à l'huile ne peuvent donner l'harmonie des couleurs en gouache préparées au miel et à l'eau.

Je dois aussi mentionner les deux prières : *Sursum corda*... du R. P. de Ravignan, et celle de Monseigneur de la Bouillerie : *Songeons en ce beau jour*... qui pourront vous servir de



type pour les images et souvenirs de première communion et de mariage. Dans le *Sursum corda*, le corps de la chimère qui se prolonge en filet d'ornement et contourne l'image

sera peint en bleu d'azur clair rechampi d'un filet blanc, ombré à droite en bleu pareil plus foncé. La tête de la chimère en rouge; en rouge également la flèche qui descend à droite



jusqu'au bas de la feuille; les feuilles en tons pareils variés rouges, bleus et verts. Le fond de la lettre et de la partie gauche, *ad libitum*, en or mat ou bruni.

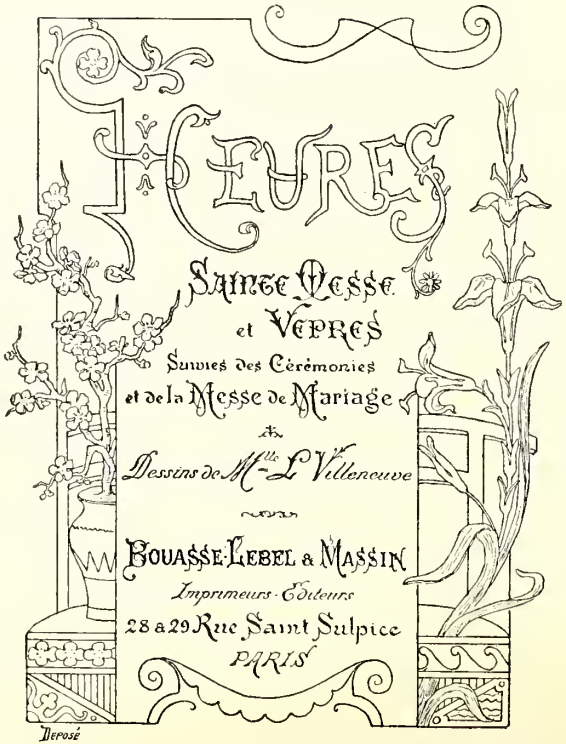
La seconde image sera peinte, les roses en tons naturels, c'est-à-dire en ton de laque étendu d'eau et de blanc pour les

clairs, laque pure pour les ombres. Les feuilles en vert naturel, les ornements et rinceaux en laque foncée ou mêlée de bistre. La vigne qui serpente sur la droite en or mat ou bruni et filets or. La coupe du bas en or mat avec brillants en bruni pour les lumières, les pigeons, couleur naturelle, en gris et blanc; de même pour le lis qui est au centre du vase, fleurs en blanc avec pistils en jaune et feuilles vertes. La capitale sera en bleu azur rechampi de blanc sur fond or niellé de bruni à la pointe et agrémenté des fleurettes en rouge pâle avec touches en plus clair pour la lumière.

Je ne puis, dans le modeste cadre de cette brochure, aborder des modèles plus compliqués, mais à l'aide de ces quelques conseils, je pense que vous pourrez tirer les éléments nécessaires à l'enluminure d'autres modèles que vous vous choisirez vous-même, en appliquant les principes généraux que nous venons de voir pour obtenir un aspect agréable et de bonne harmonie.

Nouveau Livre d'Heures

DE LA MAISON BOUASSE-LEBEL ET MASSIN, A PARIS



VÊPRES

du

Dimanche

Deus, in adjutorium meum intende. R. Domine, ad adjuvandum me festina.

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto : Sicut erat in principio, et nunc et semper, et in sæcula sæculorum. Amen. Alleluia.

Depuis la Septuagésime jusqu'au Jeudi saint, au lieu de Alleluia, *on dit :*

Livres de Mariage

Nouveautés diverses

Le Nouveau Livre de Mariage de la Maison Bouaffe-Lebel et Haffin, à Paris

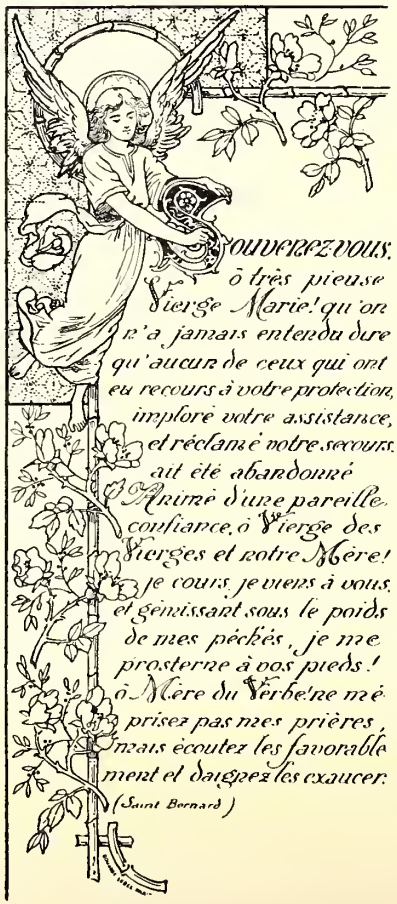
Dans la première édition de notre traité nous émettions l'avis que les amateurs ainsi que les artistes devraient, selon nous, s'affranchir peu à peu des traditions trop exclusives du passé, conservées jusqu'à ce jour pour les travaux d'Enluminure, et chercher en des compositions originales un style nouveau pour l'illustration et le coloris des livres d'heures et des livres de mariage. M. Massin, de la maison Bouasse-Lebel, à Paris, a eu l'heureuse idée de créer un type qui peut servir de modèle à ce genre de composition. Les matériaux ayant servi aux habiles artistes qui ont composé ce nouveau missel se trouvent à près tous dans la belle collection de *l'Art pour tous*. Cette ornementation empruntée aux styles du temps passé, au style japonais même, constitue

Nouveaux Signets à Enluminer

DE LA MAISON BOUASSE-LEBEL ET MASSIN, A PARIS

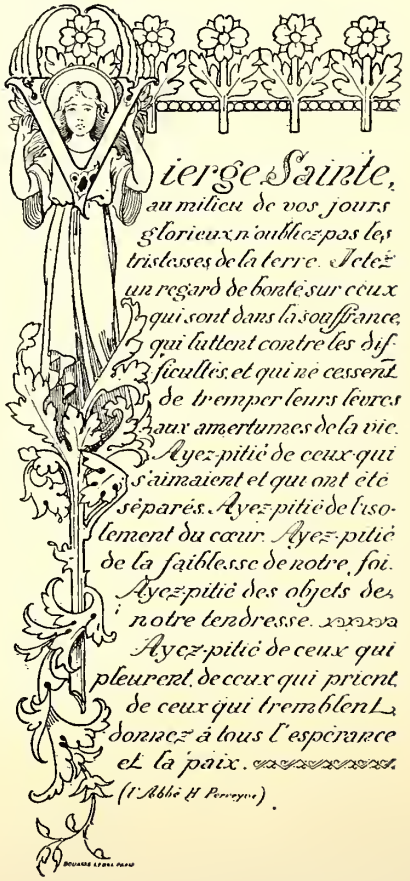
Ame de Jésus, sanctifiez-moi. Corps de Jésus, sauvez-moi. Sang de Jésus, enivrez-moi. Eau du côté de Jésus purifiez-moi. Passion de Jésus, fortifiez-moi. O Bon Jésus, exaucez-moi. Dans vos plaies cachez-moi. Ne permettez pas que je sois séparé de vous. Contre le malin esprit défendez-moi. A l'heure de ma mort appelez-moi et commandez que je vienne à vous, afin que je chante vos louanges avec vos saints dans les siècles des siècles.

(Saint Ignace.)



Souvenez-vous, ô très pieuse Vierge Marie! qu'on n'a jamais entendu dire qu'aucun de ceux qui ont eu recours à votre protection, implore votre assistance, et réclamé votre secours, ait été abandonné. Animé d'une pareille confiance, ô Vierge des Vierges et notre Mère! je cours, je viens à vous, et gémissant sous le poids de mes péchés, je me prosterne à vos pieds! ô Mère du Verbe! ne méprisez pas mes prières, mais écoutez les favorablement et daignez les exaucer.

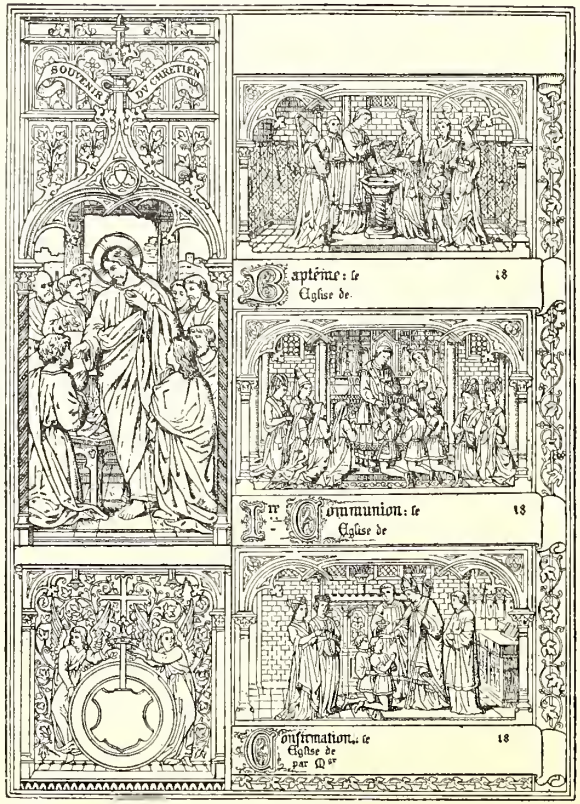
(Saint Bernard)



Vierge Sainte, au milieu de vos jours glorieux n'oubliez pas les tristesses de la terre. Jetez un regard de bonté sur ceux qui sont dans la souffrance, qui luttent contre les difficultés, et qui ne cessent de tremper leurs lèvres aux amertumes de la vie. Ayez pitié de ceux qui s'aimaient et qui ont été séparés. Ayez pitié de l'isolement du cœur. Ayez pitié de la faiblesse de notre foi. Ayez pitié des objets de notre tendresse. Ayez pitié de ceux qui pleurent, de ceux qui prient, de ceux qui tremblent, donnez à tous l'espérance et la paix.

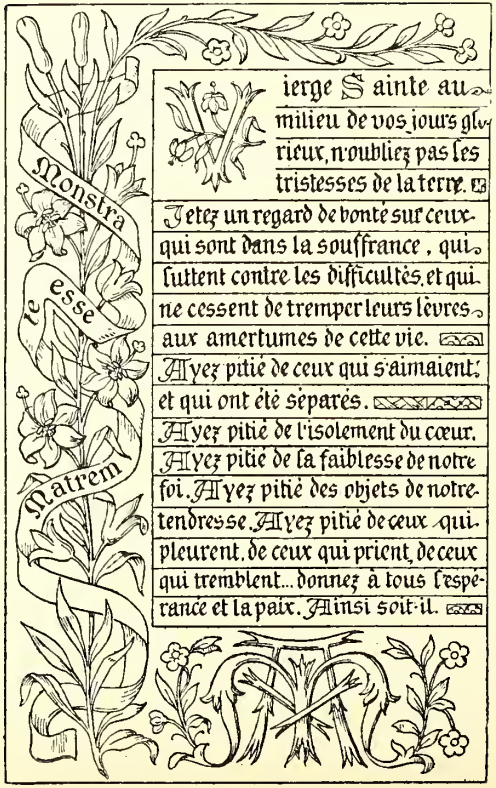
(l'Abbé H. Perreyve.)

véritablement un art nouveau, et, disons-le, très en rapport avec notre époque toute mondaine. En blanc, je veux dire sans texte, ce livre a en outre l'avantage de pouvoir servir à illustrer toute espèce de poésies, manuscrits personnels, etc... Les feuilles que nous publions donnent une idée très exacte du goût d'arrangement et de la pureté de dessin de cet ouvrage qui sera, croyons-nous, très favorablement accueilli.



CACHET DE 1re COMMUNION

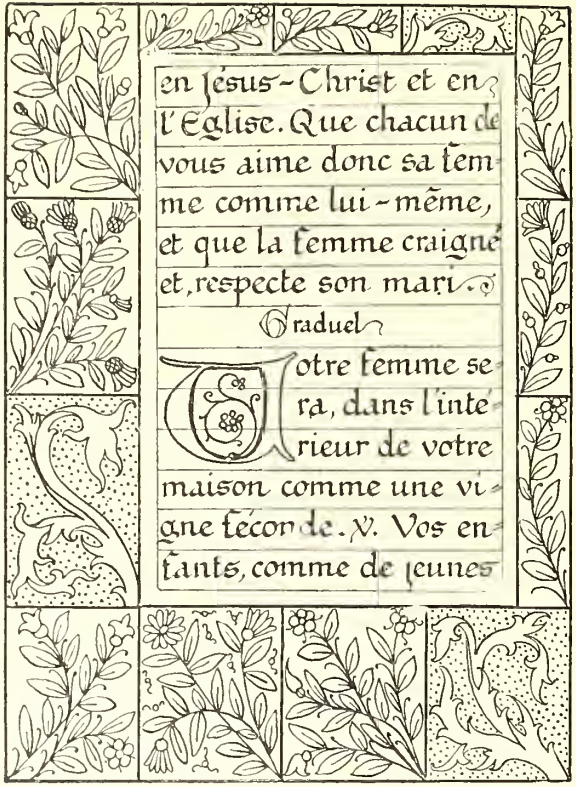
RÉDUIT



PRIÈRE, DESSINS AU TRAIT

POUR ÊTRE ENLUMINÉS

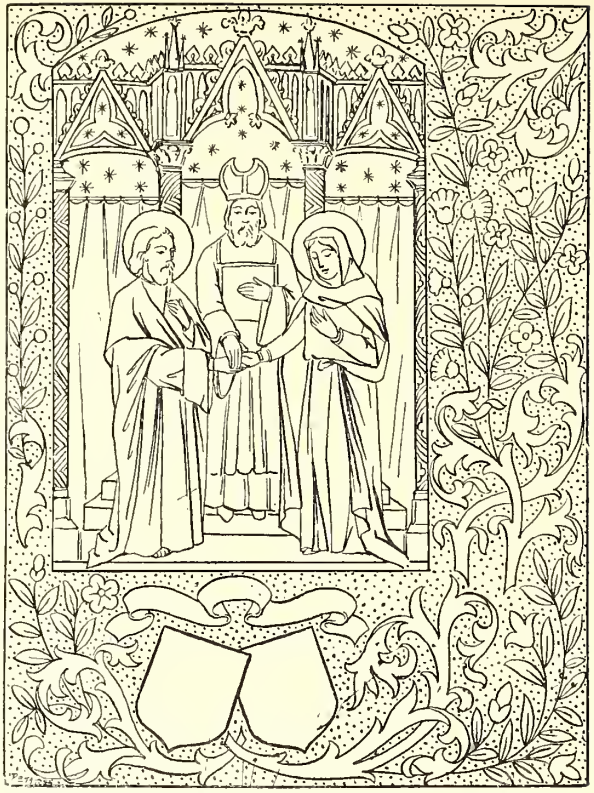
Faisant partie d'une série de 12 pièces variées.



PAGE DU LIVRE D'HEURES AVEC ENTOURAGES

DESSINÉ AU TRAIT PAR M. VAN DRIESTEN

DESGODETS et GÉRARD, éditeurs à Paris.



MARIAGE DE LA SAINTE VIERGE

MINIATURE AVEC ENTOURAGE

Faisant partie d'une série de 6 miniatures.

ART MODERNE. — ENLUMINURE SYMBOLIQUE

L'art moderne

Enluminure..... Symbolisme

C'est par une erreur de langage, avons-nous dit, qu'on a donné ce nom aux illustrations des manuscrits du Moyen-Age, alors qu'elles auraient dû proprement être désignées sous le nom de peinture à la gouache ou miniatures. Mais, puisque l'usage en a prévalu, acceptons sans réserve cette désignation d'un art qui, ainsi compris, a produit des merveilles d'une pureté incontestable, inspirant des peintres tels que les Van Eyck, Hans Memling et de savants religieux, véritables maîtres, eux aussi, mais dont les noms demeureront à jamais ignorés, l'abnégation monacale ayant toujours été de règle absolue.

Or, ce qui nous charme particulièrement en ces artistes

délicats du temps passé, c'est, à n'en pas douter, l'apparente immatérialité de leurs œuvres.

Et voici qu'une école toute moderne, dont l'initiateur, sans conteste, a été Puvis de Chavannes, tend au retour de la représentation de cette apparente immatérialité.

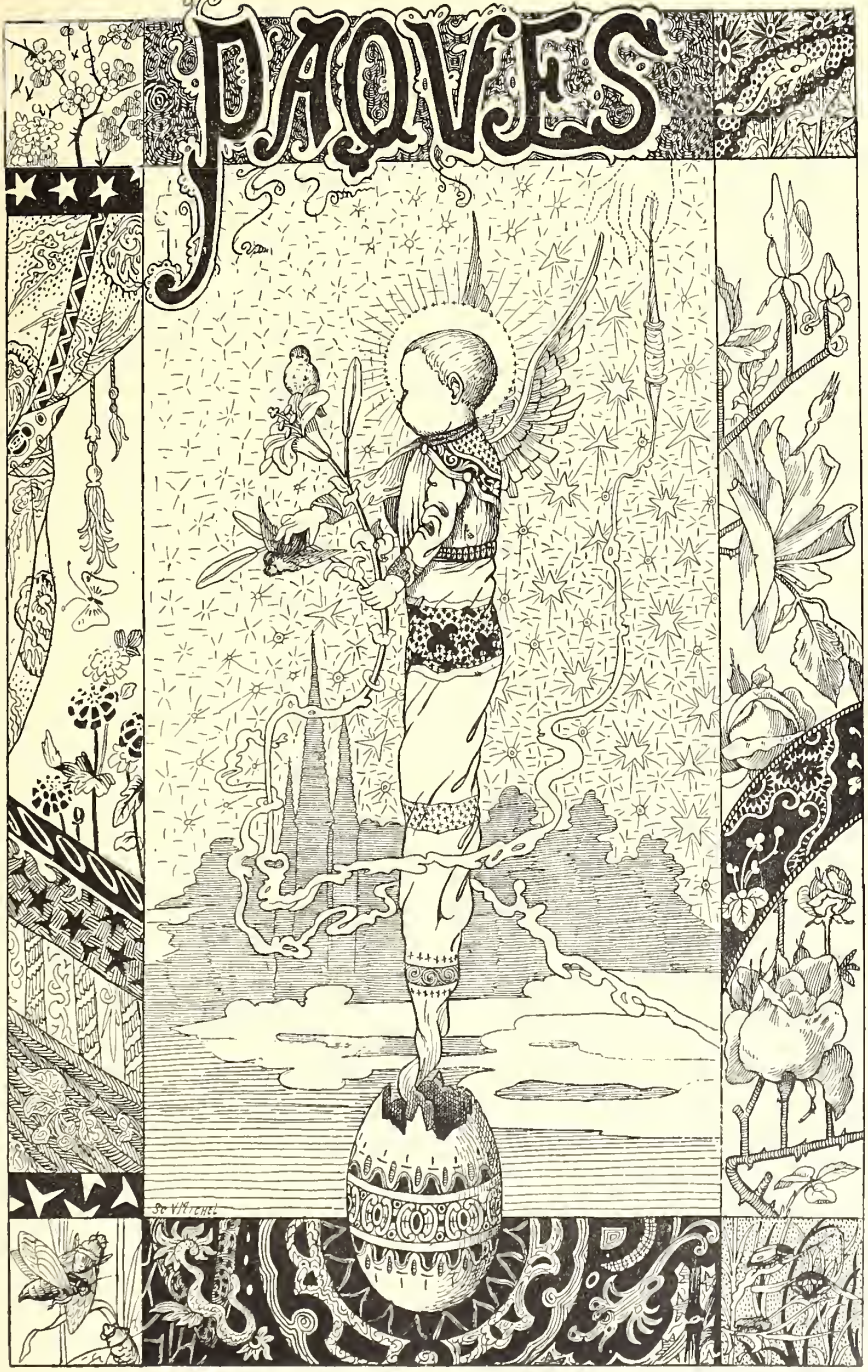
Il faut de suite s'expliquer sur cette qualification *d'apparente* que nous répétons à dessein, et dire combien grossière est l'erreur qui dénie aux Maîtres-Enlumineurs toute science anatomique, toute observation de nature. A ne voir que les maîtres de premier rang — et ceux-ci seuls doivent nous occuper — on y trouve au contraire le rendu, ou pour être plus exact, l'expression des formes les plus correctes, mais enveloppées d'un contour à ce point simplifié, et pour ainsi dire immatériel qu'il constitue ce que l'esthétique appelle *le Style*.

Mais parce que les Enlumineurs n'ont appliqué leur art qu'à la représentation des idées religieuses, des scènes de l'ancien et du nouveau testament, ou encore aux allégories mythologiques, on a voulu voir, dans la jeune école, qui, avec juste raison, a protesté en prenant le nom de *Néo-Symbolistes*, un retour vers l'art des temps passés.

Il n'en est rien, croyons-nous, et cette jeune école a en soi trop de sève et de vigueur pour être traitée d'imitatrice. Qu'elle cherche à rendre par des procédés analogues d'un style voulu l'expression de sa pensée, soit : mais là s'arrête toute assimilation possible.

Nous admettrons, n'est-ce pas, que le rendu visible, l'œuvre peinte d'un artiste, n'est autre chose que l'expression

E. ROCHER



ART MODERNE. — ENLUMINURE SYMBOLIQUE

de la pensée humaine, et que plus l'artiste s'élève dans l'ordre des idées supérieures et extra-terrestres, plus elle est elle-même d'ordre élevé, plus grand est le génie de celui qui l'a créée.

Or, là où les Enlumineurs du Moyen-Age n'ont rendu que l'allégorie qui part de la comparaison des objets réels entre eux et de leur expression pour rendre la pensée, les néo-symbolistes, cherchant plus haut, scrutant plus profondément, extraient pour ainsi dire de la nature le *symbole* de leur conception. Qu'est-ce donc que le *symbole?* — Est-il né du cerveau moderne?

Dans un très remarquable article publié en 1892, dans la *Revue Encyclopédique,* Albert Aurier, partant de ce principe que *dans la nature, tout objet n'est, en somme, qu'une idée signifiée,* en a donné par là même la définition la plus exacte qu'on peut formuler ainsi : le symbole est l'expression de l'idée rendue par la représentation idéale d'objets naturels qui l'ont suscitée.

On peut donc dire qu'il n'y a point d'art sans symbolisme et que plus l'artiste rapproche l'expression tangible, la représentation des choses de nature, de l'idée conçue, plus il touche aux confins extrêmes de l'art. On voit par là que les néo-symbolistes, pour rénovateurs qu'ils sont, n'ont rien inventé, et que Léonard de Vinci, Fra Angelico furent les premiers symbolistes de la beauté troublante ou de la foi religieuse comme aussi (voilez-vous la face, ô modernes) Rubens a été le plus grand symboliste de la matérialité remuante et profane, alors même qu'il a voulu nous montrer la Vierge ou le Christ expiré.

Au vrai donc, le symbole n'est autre chose que le *caractère* appliqué si l'on veut, aux idées supérieures et extra-terrestres, mais dont l'expression part toujours de l'observation de la nature.

Or, cette observation de nature est individuelle et ici nous rentrons dans une opinion exprimée bien des fois, savoir que ce que nous aimons dans l'œuvre d'art, c'est l'artiste lui-même, ou mieux sa pensée, l'idée qu'il a rendue et sa manière habituelle de la rendre. Et plus l'expression traduite qu'il nous en donne est d'un style simplifié, plus il s'élève en notre esprit. En cela, l'école symboliste nous paraît d'ordre tout à fait supérieur, puisqu'elle cherche une forme nouvelle pour rendre sa pensée, forme puisée aux sources de nature, mais dont le rendu tend, par l'élévation du style, à sortir de plus en plus de l'ordre matériel.

Que manque-t-il à la plupart des jeunes artistes qui suivent la voie nouvelle? Simplement un peu de cohésion dans les procédés employés pour traduire leur pensée, de façon que leurs œuvres deviennent plus intelligibles à la masse des spectateurs, car, ainsi que pour tous les arts d'ailleurs, si quelques délicats indiquent l'excellence d'une œuvre, elle n'est définitivement consacrée que par l'universelle approbation.

Une objection qui a souvent été formulée est que la peinture ou le dessin, entrant dans cette voie, sortent de leur domaine propre pour entrer dans celui de la poésie. — Qu'importe, si l'artiste arrive à parfait résultat et s'il nous communique la jouissance de l'idée conçue. — Pour notre

part, nous ne saurions rabaisser un art qui en implique un autre, ou l'accompagnant, semble faire corps avec lui, et ce n'est certes pas déplaisir pour nous que de citer des strophes accompagnant une œuvre dessinée, et si nous avons pris pour premier exemple E. Rocher, c'est que son œuvre, jusqu'à ce jour accessible au plus grand nombre, et d'une intelligence aisée, nous a paru rendre bien nettement la première phase du symbolisme.

Que lisons-nous, en effet, dans ces deux dessins? Pâques, cette version mystique d'une fête déjà symbolisée donne lieu à un commentaire qui affirmera ce que l'esprit semble y lire. C'est par un frais matin d'avril où, parmi tant d'éclosions, celle-ci ajoute sa mysticité; tandis que, dégagé de sa coquille brisée, l'enfant sourit à toutes choses qui lui semblent merveilles, la main de l'Universel commence à filer ses jours, et c'est le premier songe que le fuseau dévide lentement, épanouissant un grand lys où une mésange tente de se poser; mais l'enfant, dans son ignorance du mal, ouvre la main, et d'un geste essaye de la saisir. C'est si joli! Ça remue. Oh! comme il l'aurait serrée, s'il l'eût attrapée.

Les cloches se profilant au loin, surgissent des nuages, comme une image de la Foi qui devra partout accompagner la jeunesse, et le cadre complète le symbole par la communion de cette fleur mystique, dont les théories s'étagent d'une façon bizarre, inattendue.

E. Rocher veut-il exprimer son idée de Pâques par la poésie, il la résume en ces trois strophes.

J'ai tissé, pour bercer tes songes,
Un fin réseau de rimes d'or;
Dieu fasse que tu les prolonges
Pour que j'en tisse encor, encor.

Et j'ai, pour te faire sourire,
Trouvé des chants si doux, si doux
Que celui de ta mère expire
En te berçant sur ses genoux.

Et pour charmer tes loisirs d'ange,
Sur un grand calice étoilé,
J'ai fait chanter une mésange
De son chant le plus modulé.

Et cette autre composition « Noël ». — C'est au soir de Noël; les orgues préludent, et la musique fictive qui s'inscrit aux marges en prenant une torsion de fumée s'élève avec l'ange qui parfume les vents de son encensoir pour annoncer au monde que l'Enfant-Dieu va naître. Aussi, les étoiles indicatrices éclatent dans le ciel noir, entrecoupées de banderoles nuageuses. Les fleurs, que devrait éloigner la saison rigoureuse, complètent cependant l'ornementale décoration et forment, pour ainsi dire, l'apothéose de la Nativité.

Ainsi toute l'œuvre de l'École symboliste peut être analysée, et il serait superflu de multiplier les exemples [1], mais

1. On étudiera très utilement le dessin original de la couverture du *Rêve* par Schwabe, véritable chef-d'œuvre qui figure maintenant au Musée du Luxembourg.

nous croyons avoir fait œuvre utile en décrivant ainsi la pensée d'un très jeune artiste dont le talent, tout à son aurore et plein de promesse, puise sa source aux théories de la nouvelle École toute pleine de suggestive imagination, et qui, très certainement, dépassera dans le domaine de l'art celle des impressionnistes qui n'a fait que des œuvres habiles mais sans portée philosophique, sans envolée dans l'au-delà des choses de ce monde.

Et c'est par là, mais par là seulement que les symbolistes se rapprochent des enlumineurs du Moyen-Age, arrivant à point, à une époque où blasés des réalités toujours vues et vécues, sans cesse représentées par un art plus que matériel, surtout en ces dernières années, les esprits se tournent vers un monde supérieur, baigné d'idéal et de douceur infinie.

Appendice de la 3e Edition

Appendice de la 3e Édition

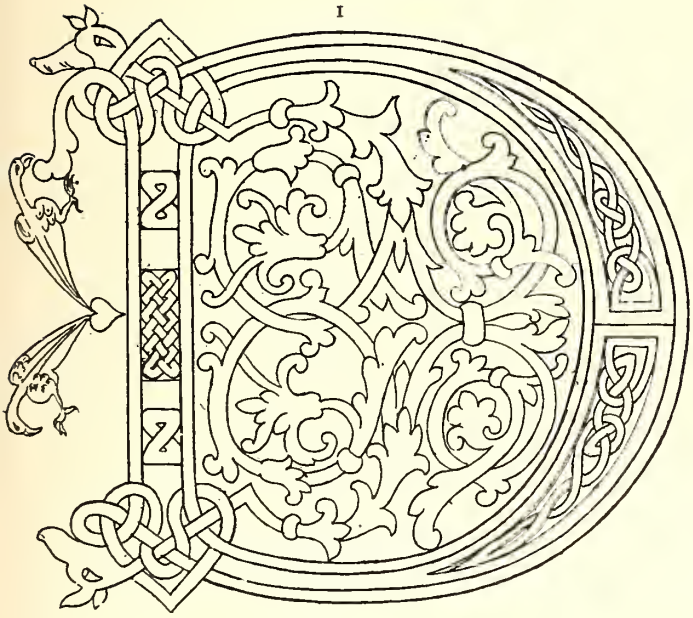
Des différents Styles de l'Ornementation des Manuscrits

Depuis la première édition de ce Traité, il nous a été demandé à plusieurs reprises des renseignements sur la différence qui existe entre tel ou tel style, telle ou telle époque, et ce qui caractérise cette différence. Nous ne dissimulons pas que c'est surtout dans l'Enluminure des livres que cette distinction est parfois malaisée à préciser et surtout à bien faire comprendre en notes explicatives, et cela dans un très petit ouvrage comme celui-ci. Aussi avons-nous été véritablement heureux de trouver, dans nos recherches à la Bibliothèque nationale, la notice sur les *Miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, par M. A. Durieux, ancien bibliothécaire de cette ville, où l'auteur a très judicieusement classé, siècle

par siècle, les spécimens les plus intéressants qu'il a rencontrés. Je dois donc à l'extrême obligeance de M. Durieux d'avoir pu compléter ainsi ce traité grâce aux nombreux emprunts que j'ai faits à son texte et aux gravures toutes extraites de son album, et qui servent de modèles et de types aux indications qui vont suivre.

Neuvième siècle

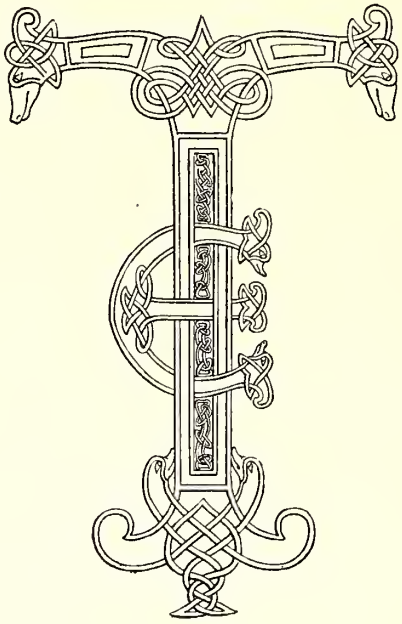
(IXe)

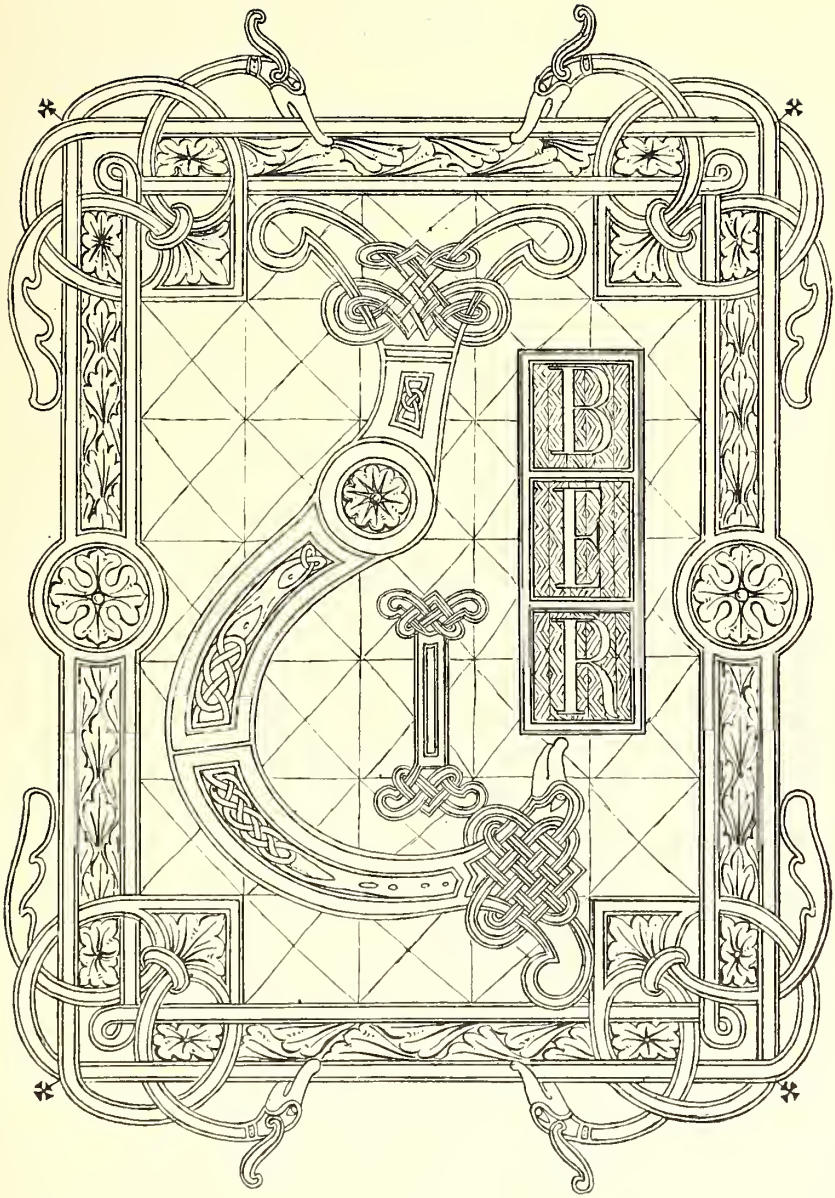


DANS le temps des persécutions des Iconoclastes (717-842), les artistes religieux proscrits ou menacés des plus cruels supplices refluèrent vers l'Occident, se réfugiant à leur tour dans les cloîtres. C'est de ces pieux asiles que Charlemagne les appela dans notre patrie où ils vinrent exercer leurs talents et faire des élèves. C'est aussi de ces temps que date, en France, la peinture des manuscrits. Mais depuis cette époque et jusqu'au IXe siècle

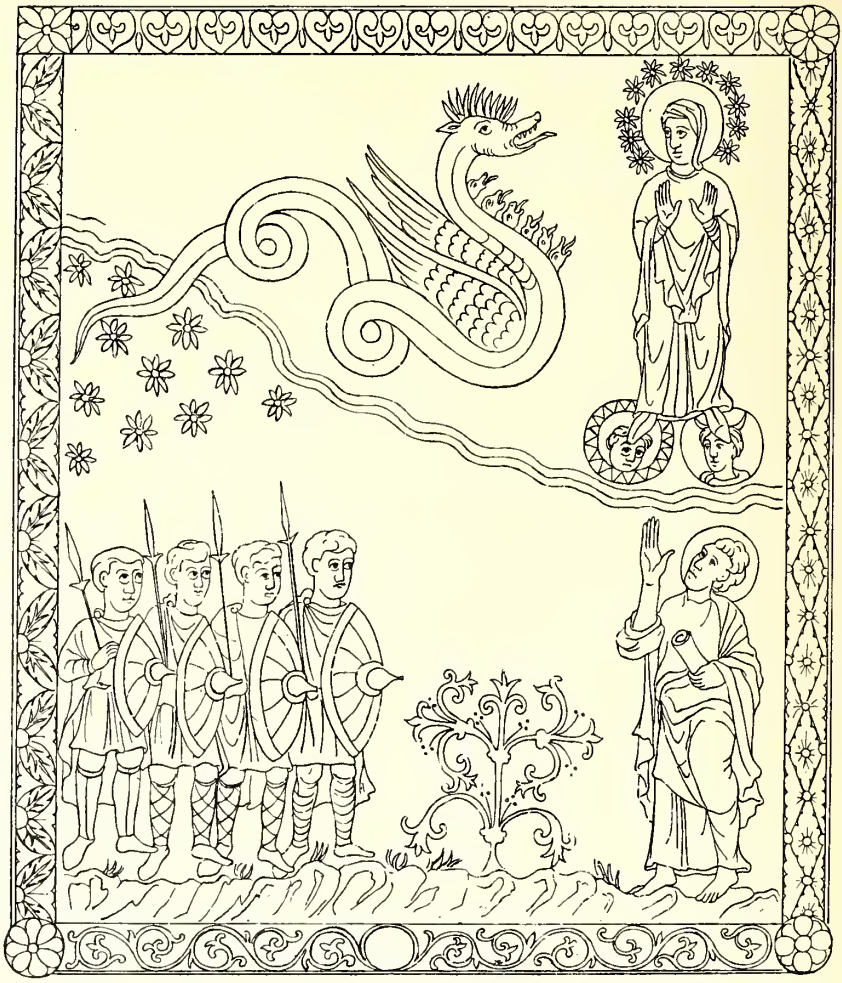
1. Initiale du IXe siècle.

compris, l'ornementation des manuscrits, lourde comme les constructions romanes primitives, n'offre, en réalité, qu'un intérêt archéologique. Elle suit les variations de l'architecture et ne devient fine et réellement typique qu'à l'apparition du style gothique. Notre première planche, IXe siècle, appartient au type celtique : le T et l'E, enclavés suivant le goût du temps, et qui devaient commencer le premier mot d'un canon de missel (TE igitur), offrent un spécimen de l'ingéniosité ornementale de ce siècle. Ces lettres sont très décoratives, ainsi que l'encadrement du mot TIBER, d'un goût exquis pour cette époque réputée barbare, ce qui démontrerait à l'évidence, selon nous, que la peinture des manuscrits était relativement beaucoup plus avancée que toutes les autres branches de l'art profane.




BER

Xe SIÈCLE



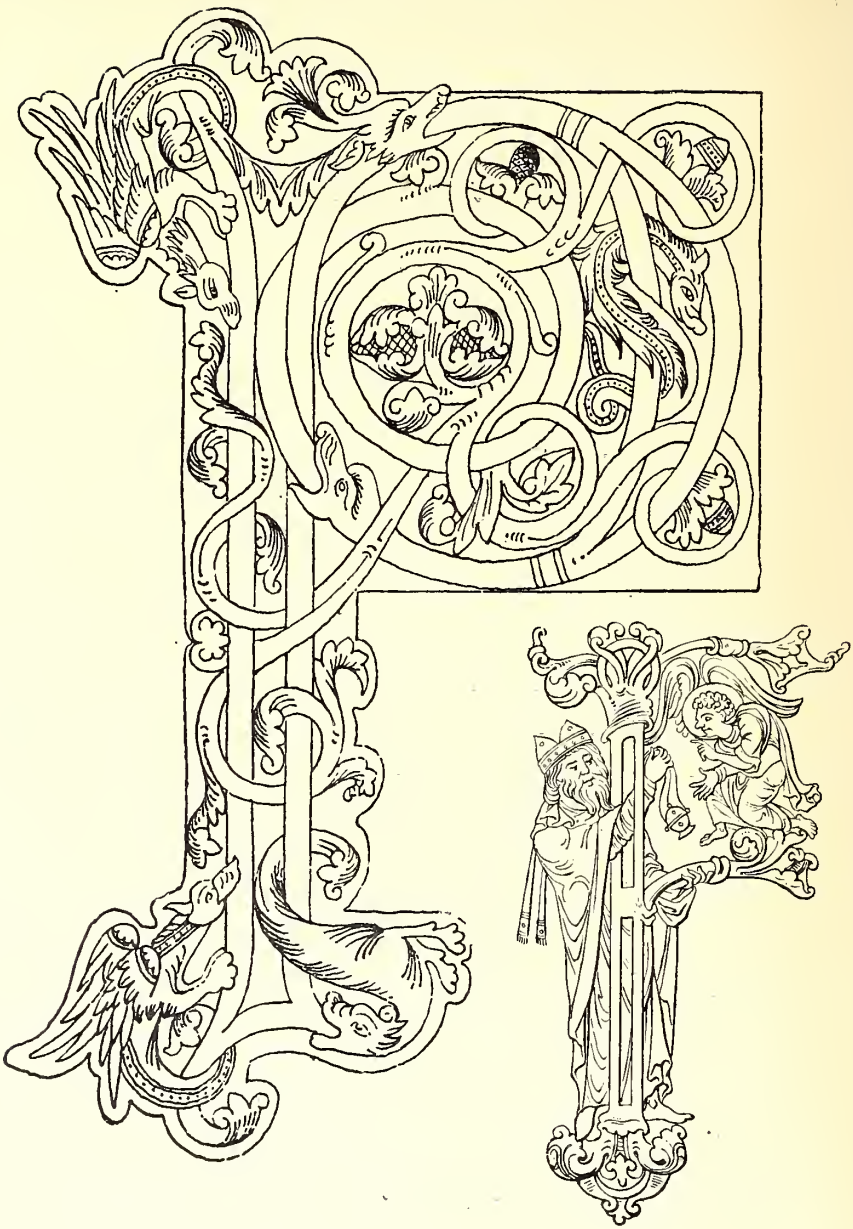
Dixième siècle

(X^e^)

Si grande devint l'ignorance après Charlemagne, qu'un homme un peu instruit passait pour un prodige. Aussi les manuscrits de cette époque sont-ils rarement accompagnés de lettres, et ornés seulement de nattes anglo-saxonnes et d'enroulements ; la figure humaine ne s'y voit presque jamais.

Les ornements sont peu variés, et le trait durant ce siècle constitue presque à lui seul le travail du miniaturiste. Il est apparent et le plus souvent tracé à l'encre, d'une forme un peu lourde. Les personnages, lourds et courts, sont disséminés sur le vélin et semblent ne pas porter à terre.

Le dessin que nous donnons ici représente une scène de l'Apocalypse : l'apôtre saint Jean ayant la vision de la Vierge couronnée des douze étoiles et les pieds posés sur le soleil et la lune ; devant elle, le dragon roux aux sept têtes, entraînant avec sa queue la troisième partie des étoiles du ciel (Apoc., ch. 12, vers. 4); en bas, à gauche, sont les anges qui vont combattre le dragon (Id., v. 5).

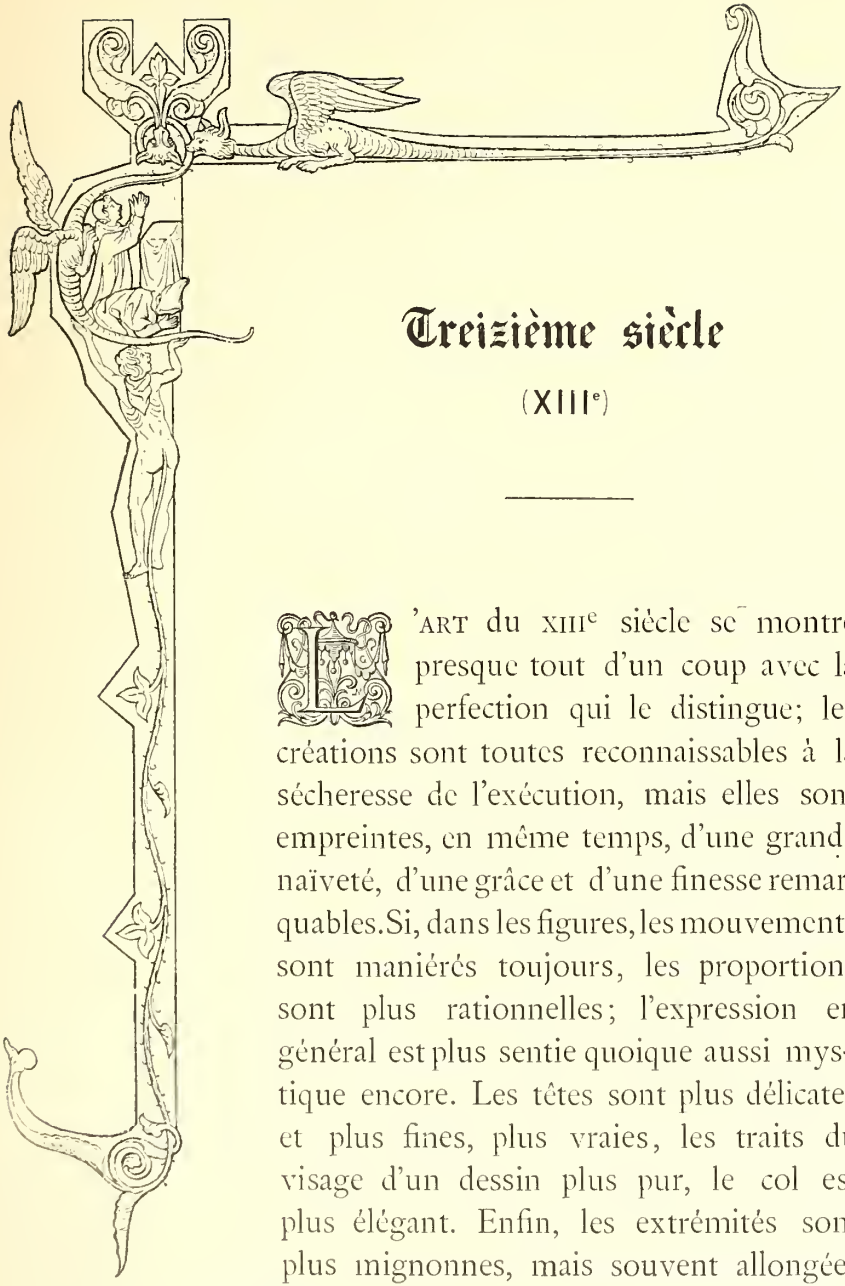


Onzième et Douzième siècles

(XIe & XIIe)

APRÈS l'an mil, l'ère de barbarie que l'on venait de traverser refait place, en France, à la culture des travaux intellectuels, les écoles épiscopales et monastiques se multiplient et reprennent une vie nouvelle. Les Calligraphes et les Enlumineurs de ces pieuses retraites ne travaillent pas seulement pour leurs maisons, leurs œuvres se répandent aussi dans les couvents voisins, l'art des miniatures du XIe et du XIIe siècle offre trop peu de différence pour constituer deux styles différents. Le fantasque s'est introduit dans l'art, et dans les marges ce ne sont plus qu'enroulements capricieux et réguliers tout à la fois. Les grandes lettres ornées commencent à servir de cadres à des miniatures représentant des scènes du texte qu'elles accompagnent. L'F de notre gravure représente saint Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, offrant l'encens à l'autel des parfums lorsqu'un ange lui apparaît pour lui annoncer la naissance du Précurseur.

L'S est une scène de la présentation de Jésus-Christ au Temple. La Vierge et le vieillard Siméon l'élèvent dans leurs bras; sur l'autel sont les oblations traditionnelles, une paire de tourterelles et de petites colombes.



Treizième siècle

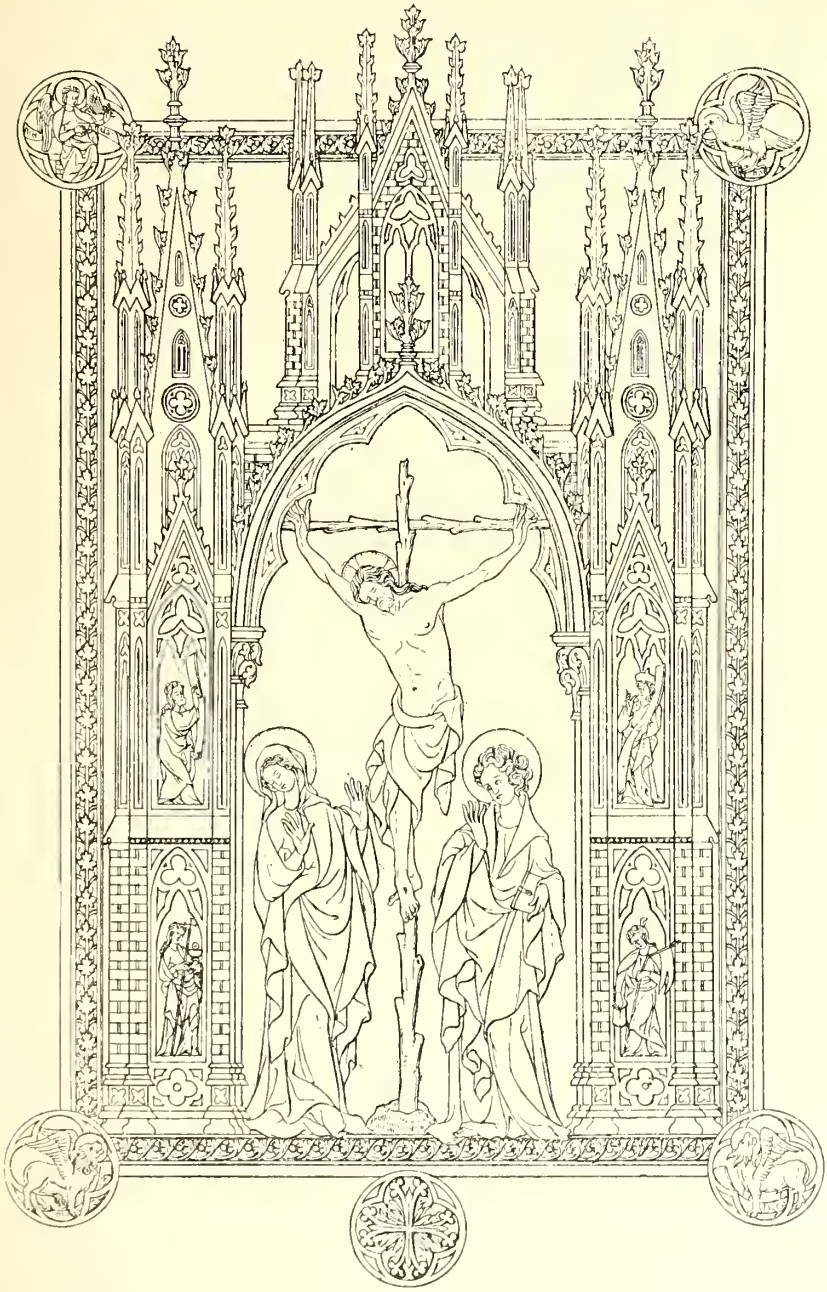
(XIIIe)

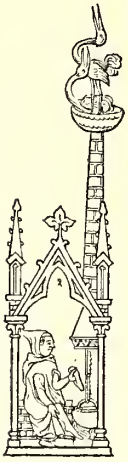
L'art du XIIIe siècle se montre presque tout d'un coup avec la perfection qui le distingue; les créations sont toutes reconnaissables à la sécheresse de l'exécution, mais elles sont empreintes, en même temps, d'une grande naïveté, d'une grâce et d'une finesse remarquables. Si, dans les figures, les mouvements sont maniérés toujours, les proportions sont plus rationnelles; l'expression en général est plus sentie quoique aussi mystique encore. Les têtes sont plus délicates et plus fines, plus vraies, les traits du visage d'un dessin plus pur, le col est plus élégant. Enfin, les extrémités sont plus mignonnes, mais souvent allongées

d'une manière exagérée, et les pieds, lourds quelquefois, sont rarement en perspective.

Page de missel in-folio. Grand Christ sur une croix de bois de couleur verte; fond d'or bruni orné de rinceaux noirs. Encadrement simulant un portail d'église couronné de pignons, de pyramides ornées de trèfles; il est divisé sur la hauteur en plusieurs compartiments dans lesquels sont placés des personnages; les deux vieillards tenant les banderoles sont les prophètes Jérémie et Ézéchiel; en bas, à gauche, est la loi nouvelle, l'Église tenant la croix et l'Eucharistie; à droite est la loi ancienne, la synagogue titubant, au flambeau brisé, avec le livre de la loi renversé; aux quatre angles, attributs des évangélistes. Le fond général est bleu, quadrillé de lignes blanches.

XIIIe SIÈCLE





Quatorzième siècle

(XIVe)

Dans les belles miniatures du XIVe siècle, l'exécution devient d'une finesse remarquable; alors plus de ces gros contours à l'encre de Chine précédemment en usage; le trait lui-même disparaît quelquefois tout à fait. Cela tient à ce qu'au lieu d'être toujours à la plume, il l'est plus souvent au pinceau, et aussi, au lieu d'aquarelles aux couleurs transparentes, nous avons des gouaches dont les teintes plus épaisses couvrent entièrement ce trait.

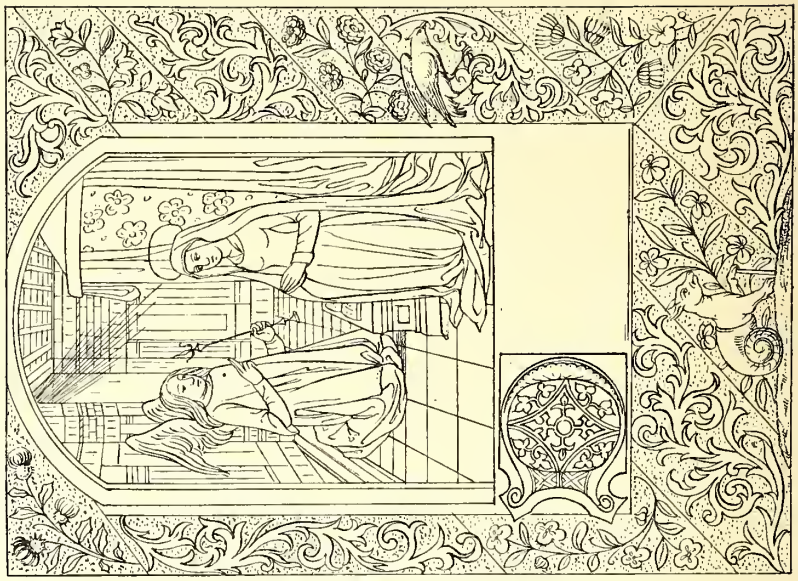
Deux autres genres de peinture qui dénotent déjà certain raffinement de l'art, et dont l'un n'est, à proprement parler, que la conséquence de l'autre, viennent s'ajouter alors à la miniature multicolore : le camaïeu et la grisaille.

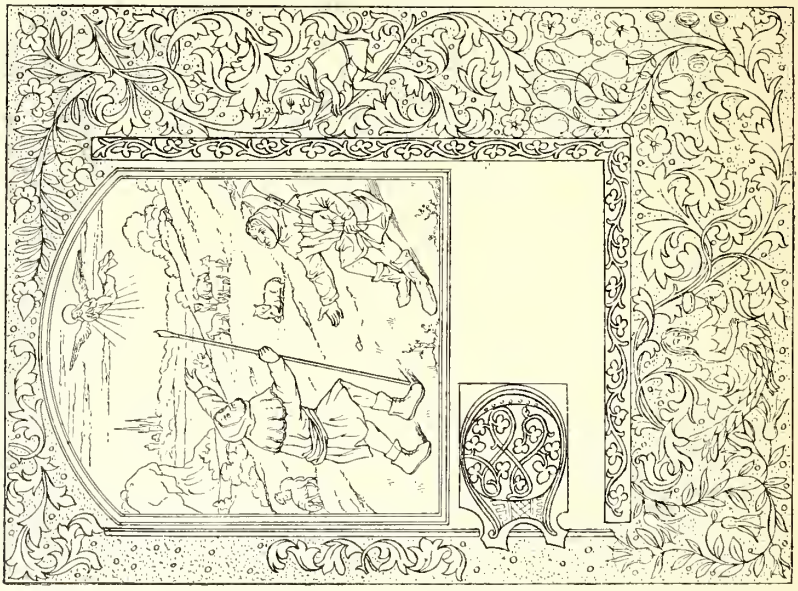
De même que le XIe siècle avait été pour ainsi dire l'introduction du XIIe, l'art de la fin du XIVe peut être regardé comme le commencement du XVe : sans grande distinction de style, c'est le même art à des degrés différents de perfection. C'est

après le milieu du XIVe siècle que s'établissent bientôt dans le midi de la Belgique des maîtrises pour les peintres, des confréries de Saint-Luc qui fourniront des artistes laïcs travaillant, concurremment avec les moines, à enluminer les livres sacrés.

Nos gravures représentent en ce style du XIVe des en-têtes d'un calendrier, et un spécimen d'encadrements et de lettre ornée (un D).

XIVe SIÈCLE



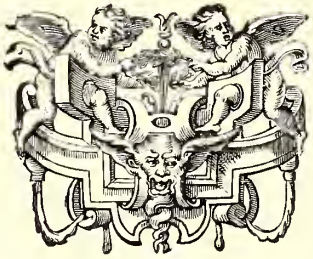


Quatorzième et Quinzième siècles

(XIVe & XVe)

L'art du XVe siècle peut être considéré comme l'apogée de la miniature du Moyen-Age; c'est aussi le moment où cet art est le plus varié. Avec l'école des Van Eyck, de Memling, de Jean Fouquet, c'est, avons-nous dit, le style du XIVe très perfectionné. Dans les miniatures, le type des personnages est devenu plus élégant, plus fin, le dessin plus correct, les mouvements plus naturels, l'anatomie plus savante, l'expression plus noble. Les draperies, de plus en plus vraies, se sont débarrassées de ces plis anguleux et caractéristiques du siècle précédent. L'air flamand domine et partout éclate en de brillantes couleurs. Les chairs, plus grassement modelées, ont une impression de nature plus riche et plus vraie; le dessin devient expressif jusqu'à la perfection; la perspective, linéaire et aérienne, tout en conservant son caractère de naïveté primitive et voulue, est cependant correcte en tous points, elle exprime mieux les distances que les travaux plus

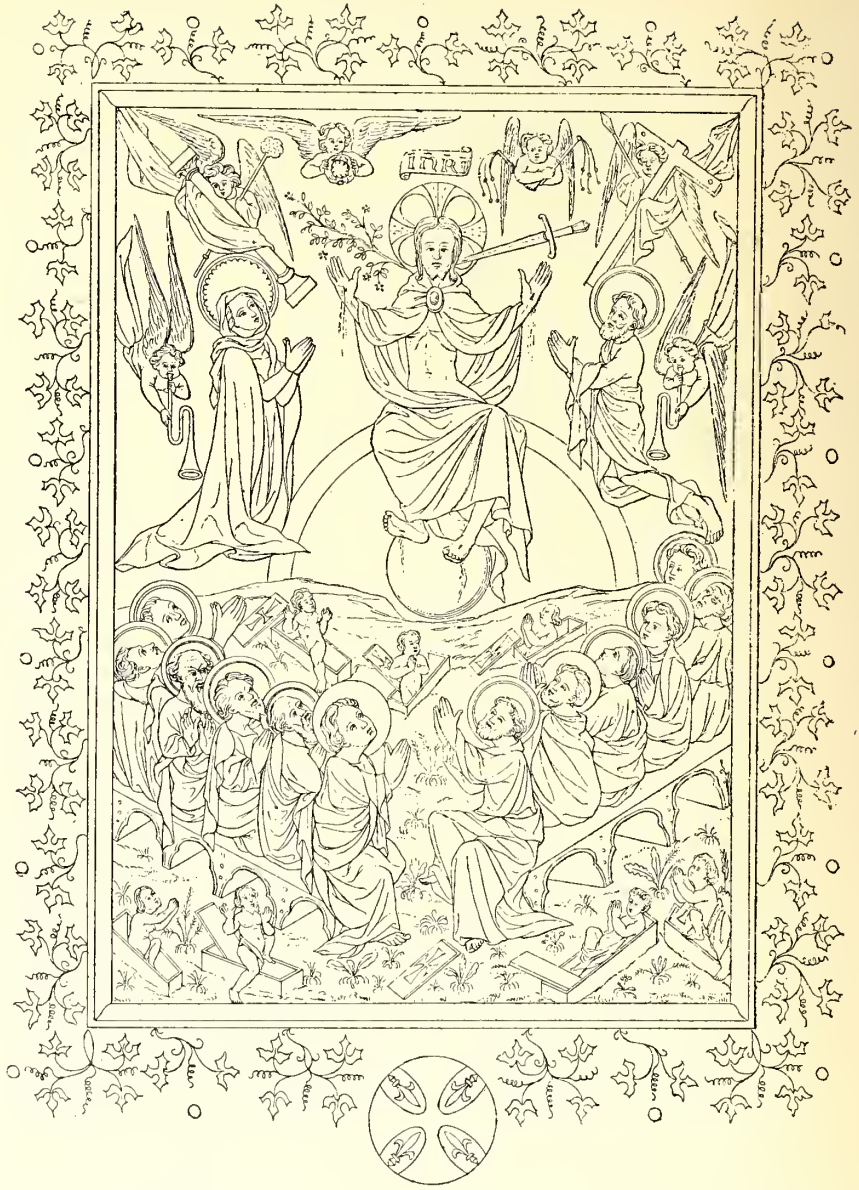
savants qui lui succéderont. L'effet est mieux entendu et l'harmonie de l'ensemble plus parfaite : on sent que les miniaturistes, au moment des progrès matériels de la peinture à l'huile, ayant eux-mêmes perfectionné leurs matériaux, ont poussé leur exécution jusqu'au rendu le plus délicat et le plus fin. Tels sont les résultats qu'on peut voir dans nos deux pages de Livres d'Heures : apparition de l'ange aux Bergers dans la nuit de Noël, et l'Annonciation.



Quinzième siècle

(XVe)

Page de missel très pure, de style XVe pur, représentant, sur une grande miniature, le Jugement dernier : on voit au haut le Christ assis sur un arc-en-ciel, les deux mains levées et tenant sous ses pieds un globe rose; toutes ses plaies saignent. Sous son nimbe, à droite, une branche d'arbuste à fleurettes rouges; à gauche, une épée la garde en dehors; au-dessus, de jolis anges portant les instruments de la Passion. A gauche de Jésus, au bas de l'arc-en-ciel, saint Jean, vieux et à genoux; à droite, la Vierge posée de même; derrière chacun d'eux un ange sonnant d'une espèce de trompette repliée deux fois sur elle-même. Sur le sol, les douze apôtres assis sur deux bancs, six de chaque côté; autour d'eux, les morts, figurés par des enfants, sortent de leurs tombeaux. Le Christ est le plus grand de tous les personnages; au-dessus de sa tête est l'écriteau J. N. R. I. Au bas, on voit le sceau de Dieu, avec fleurs de lis entre les branches de la croix.

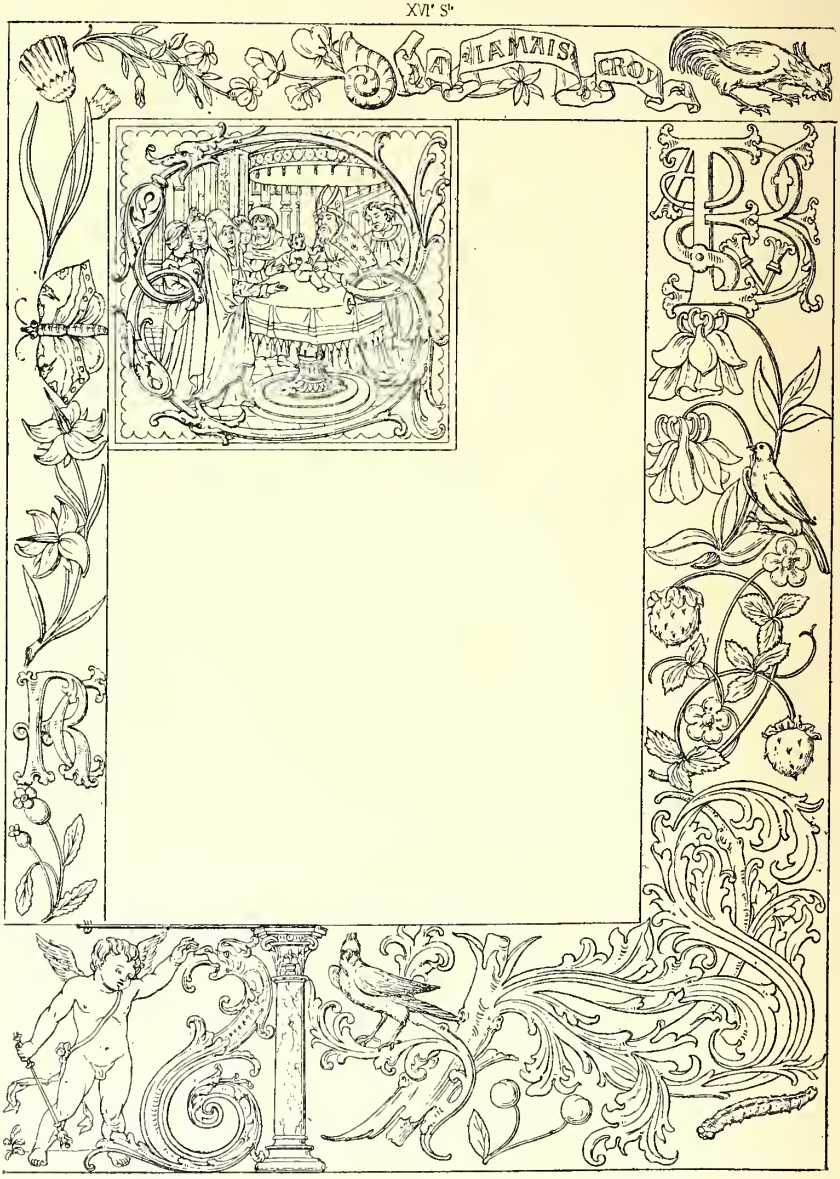

INRI

Seizième siècle

(XVIe)

C'est surtout dans la peinture des manuscrits que la Renaissance italienne eut une influence en Flandre. Autant les maîtres flamands restent eux-mêmes dans leurs tableaux, autant les miniaturistes et les enlumineurs sont impressionnés par la perfection italienne. Le dessin s'affine et se purifie, l'idée n'est plus la préoccupation exclusive de l'artiste, la forme marche de pair avec elle. L'anatomie et la perspective sont partout enseignées grâce aux traités spéciaux répandus par l'imprimerie. L'ornement a retrouvé une partie de cette ampleur qui caractérise l'antique, tout en conservant, en même temps, un souvenir assez marqué de sa coquette irrégularité pendant les périodes qu'il vient de traverser. Les enroulements d'acanthe surgissent partout à côté de ces palmes contournées et sinueuses que nous avons vues naître au XIVe siècle. Les lettres sont pour la plupart ornées de rinceaux et d'arabesques; d'autres, imitant la gravure, sont

XVIe S^le



dessinées à la plume avec un talent remarquable et composées de feuillages variés. Et pourtant, semblable au flambeau qui s'éteint, cet art, qui jette alors un si vif éclat, est bien près de mourir, trop de science, pour ainsi dire, et une trop grande perfection ayant détruit peu à peu la grande naïveté des premiers temps, naïveté si nécessaire à l'idée religieuse et mystique de tous les travaux d'art des Imagiers et des Enlumineurs.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00028 3214

EN VENTE

CHEZ LES PRINCIPAUX MARCHANDS DE COULEURS

FIXATIF MEUSNIER

Le **Fixatif Meusnier** est le seul qui fixe les dessins et fusains d'une manière complètement inaltérable. — Il s'applique également à la fixation directe et indirecte.

Le litre			8	fr
Le flacon de 400 grammes			4	»
—	150	—	1	50
—	75	—	»	75
—	50	—	»	50

Fixatif extra-blanc, à l'alcool pur. — Le flacon de 400 gr. 5 »

— — — 200 gr. 2 50

EXTRAIT CONCENTRÉ DE FIXATIF MEUSNIER

L'**Extrait concentré de FIXATIF MEUSNIER** est une préparation spéciale d'une puissance de fixation *cinq fois supérieure à celle de tous les fixatifs* actuellement en usage.

L'**Extrait concentré** est employé avec succès pour tous les dessins et fusains exécutés sur papiers, toiles, panneaux et tous autres subjectiles. (Le contenu d'un flacon peut fixer six académies.) Il s'emploie exclusivement au vaporisateur.

Prix du flacon : 1 fr. 50.

STOFFÉINE WOOD

MIXTION SOUPLE ET SPÉCIALE POUR LES PEINTURES A L'HUILE

sur Velours, Soie, Satin

et toutes Toiles pour l'imitation des Tapisseries anciennes.

Prix : le flacon, 2 fr. 10 ; le demi-flacon, 1 fr. 50.

La **Stoffeine Wood** est un produit spécial destiné à la dilution des couleurs à l'huile pour la peinture sur *velours*, soie, satin, toiles servant à l'imitation des tapisseries anciennes, en un mot pour la peinture à l'huile sur toutes étoffes.

Mélangée aux couleurs à l'huile, la **Stoffeine Wood** empêche toute auréole grasse de se produire, donne aux couleurs de l'éclat et de la fluidité ; elle conserve la souplesse de l'étoffe et l'aspect mat nécessaire aux travaux décoratifs.

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.